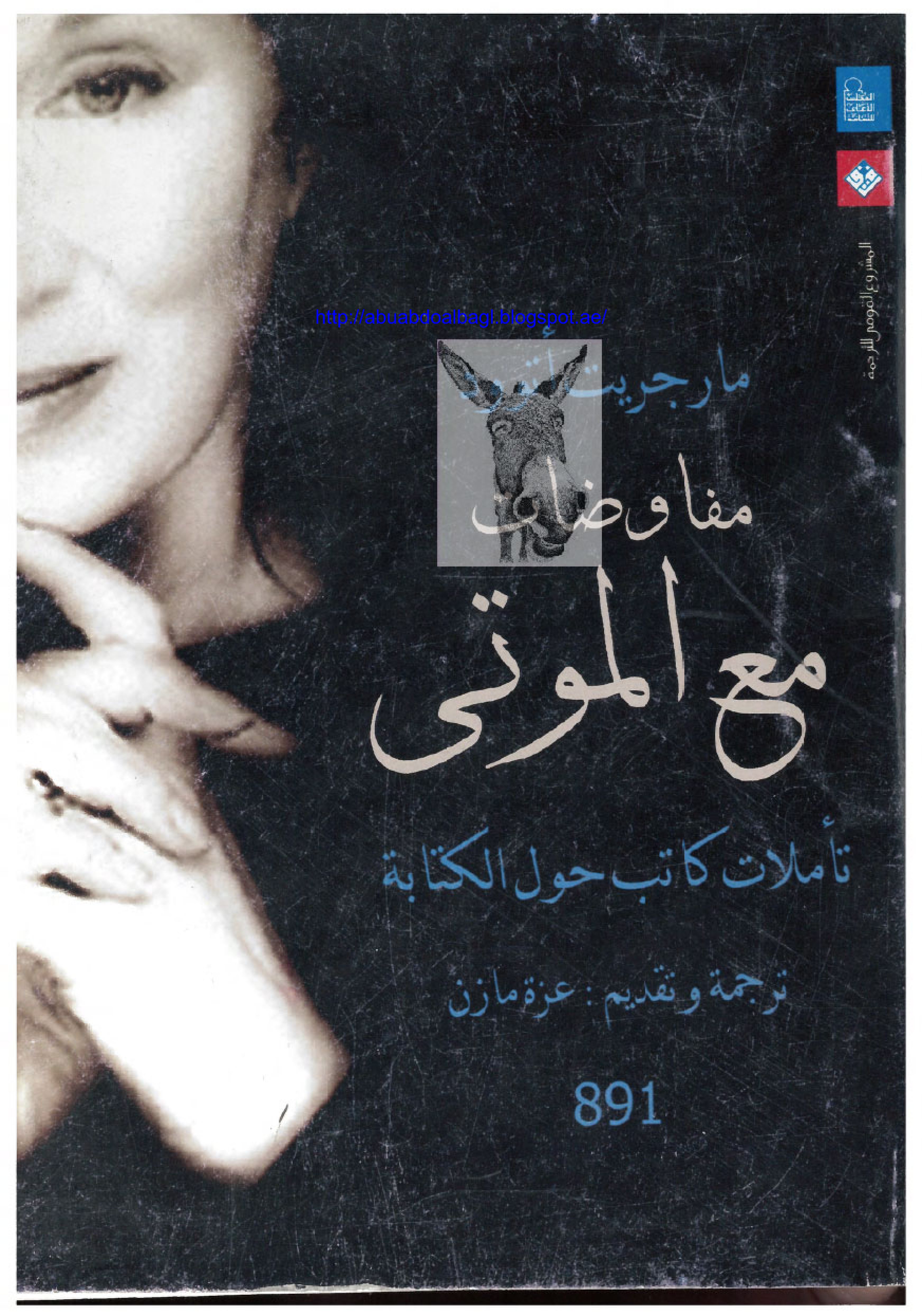

المشروع القومي للترجمة
مارجريت أتوود
مفاوضات
مع الموتى
تأملات كاتب حول الكتابة
ترجمة وتقديم : عزة مازن
891

المشروع القومى للترجمة

مفاوضات مع الموتى

تأملات كاتب حول الكتابة

تأليف : مارجريت أتوود
ترجمة وتقديم : عزة مازن



٢٠٠٥



المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٨٩١
- مفاوضات مع الموتى
- مارجريت أتوود
- عزة مازن
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

هذه ترجمة كتاب :

Negotiating With the Dead :
A Writer on Writing
by : Margaret Atwood

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El., Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel. : 7352396 **Fax** : 7358084.

المحتويات

صفحة



مقدمة المترجمة

يأتى هذا الكتاب ثمرة لما حققته الكاتبة الكندية مارجريت أتوود من تميز فى الأدب والنقد على مدى أربعين عامًا. وهو، كما تشير فى مقدمتها، مجموعة من المحاضرات الأدبية التى ألقتها فى جامعة كامبريدج ضمن برنامج محاضرات امبسون الذى تتبناه الجامعة وتدعو للمحاضرة فيه نخبة من مبدعى الأدب ونقاده والباحثين فيه حيث يتناولون موضوعات ثقافية وأدبية شتى بأسلوب يفهمه جمهور الحاضرين من غير المتخصصين فى الدراسات الأدبية.

يتعرض هذا الكتاب للعديد من الأسئلة التى يطرحها الكُتاب على أنفسهم ويطرحها عليهم القراء أيضًا، فما الذى يجعل شخصًا كاتبًا دون آخر؟ لماذا يكتب الكُتاب؟ وما هى الكتابة ومن أين تأتى؟ وكما تقول الكاتبة فى مقدمتها إنه كتاب

> **عن الكتابة، مع أنه ليس عن كيفية الكتابة... وهو أيضًا ليس عن كتابة شخص بعينه أو عصر محدد أو بلد دون آخر.... إنه عن الموقف الذى يجد الكاتب نفسه فيه ، أو الموقف الذى تجد الكاتبة نفسها فيه، والذى قلما يختلف من كاتب إلى آخر.... وما هى هذه الكتابة، بحال من الأحوال، هل هى نشاط إنسانى، أم أنها تكليف إلهى، أم هى مهنة، أم عمل مضجر نؤديه من أجل المال، أو لعلها فن، ولماذا يشعر كثير من الناس أنهم مجبرون على أدائها؟ وكيف تختلف الكتابة عن الرسم مثلاً أو التأليف الموسيقى أو الغناء أو الرقص أو التمثيل؟ وكيف ينظر من يقومون**

بذلك العمل إلى أنفسهم ونشاطهم من حيث العلاقة معها؟ وهل تبعث آراؤهم بعض الرضا؟ وهل يتغير مفهوم الكاتب من حيث هو كاتب، كما يفسره الكُتاب، على مدى الزمن؟ وما الذى نعنيه بالضبط عندما نقول "كاتبًا"؟ أى نوع من الكائنات نتصور؟

ولا يستمد هذا الكتاب قيمته من أهمية ما يطرح من أسئلة حول الكتابة والكُتاب فحسب، ولكن أيضًا من مكانة مؤلفته وقيمتها على الساحة الأدبية فى كندا والعالم.

فلقد رسخت أتوود مكانتها الأدبية كروائية وكاتبة للقصة القصيرة وشاعرة، وناقدة أدبية، بالإضافة إلى إسهاماتها فى الكتابة للأطفال. ووصلت أعمالها ، منذ بدأت النشر عام ١٩٦١ ، إلى أكثر من ثلاثين كتابًا، تُرجم كثير منها إلى أكثر من ٣٥ لغة عالمية، كما أُدرجت ضمن مناهج دراسة الأدب فى المدارس والجامعات، وأصبحت مادة للحورات الأدبية والمراجعات النقدية وأبحاث التخرج فى أقسام الأدب حول العالم. وقد حصلت الكاتبة على العديد من الجوائز أهمها جائزة بوكر الأدبية عام ٢٠٠٠ عن روايتها "القاتل الأعمى" The Blind Assassin .

عملت أتوود بتدريس الكتابة الإبداعية فى عدد من الجامعات الأوربية والأمريكية والكندية منها : جامعة كولومبيا البريطانية وجامعتى تورنتو ويورك فى تورنتو، كما شغلت منصب رئيس اتحاد الكُتاب الكنديين. وعملت أيضًا فى مجالات الرسوم المتحركة والتليفزيون والمسرح والفنون البصرية. يتميز أسلوبها بالسخرية واستخدام الإشارات الرمزية، ولديها موهبة كبيرة فى استخدام الاستعارات المكثفة التى تشى بأسلوب نقدى ساخر يمعن فى استخدام الفكر. وهى أيضًا ذات بصيرة نافذة كناقدة أدبية. وقد اتسعت شهرتها بين باحثى الأدب ومتخصصيه ، كما أحبها جماهير القراء. وهى تتناول فى أعمالها الأدبية العلاقة المتشابكة بين الإنسان والطبيعة، ومظاهر السلوك البشرى المتزعزع، كما ذاع صيتها كنصيرة للنسوية تتناول فى أدبها قضايا المرأة.

وُلدت أتوود فى ١٨ نوفمبر ١٩٣٩ فى مدينة أتوا بكندا، وهى الطفلة الثانية بين ثلاثة أبناء. فى صباها الأول كانت تقضى معظم أيام السنة مع أسرتها فى غابات كويبك وأونتاريو بكندا حيث يتابع والدها أبحاثه فى علم الحشرات، وكانت تعود إلى تورنتو أيام الدراسة. بدأت تمارس الكتابة الإبداعية منذ السادسة عشرة من عمرها. تخرجت فى جامعة تورنتو عام ١٩٦١ ، حيث حصلت على ليسانس الآداب مع مرتبة الشرف. بعدها حصلت على درجة الماجستير من جامعة هارفارد عام ١٩٦٢ ، ثم عادت لاستكمال دراستها للدكتوراة ولكنها لم تتمها. جذبت إليها الأنظار عام ١٩٦١ بمجموعتها الشعرية الأولى "توأم برسفونى" Double Persphone ، ويتضح فيها مدى تأثرها بأعمال الشاعر الإنجليزى الرومانسى وليام بلاك وصوره الأسطورية. أتبعتها عام ١٩٦٦ بمجموعة "اللعبة الدائرية" The Circle Game التى احتفى بها النقاد ، ونالت عنها جائزة Governor-General Award الكندية للشعر فى العام نفسه . وفى عام ١٩٦٨ تأتى مجموعتها الشعرية "حيوانات هذه المدينة" The Animals in that Country تبحث العلاقة بين مفهوم الفن والأدب وتناقش مصداقية عملية الكتابة وتأثير الأدب على كل من الكاتب والقارئ.

ومن أهم أعمالها الروائية التى تناقش اهتمامات وقضايا نسوية بسخرية لاذعة رواياتها "امرأة للأكل" The Edible Woman (1969) و"معاودة الظهور" Surfacing (1972) و"الحياة قبل الرجل" Life before Man (1979) و"إيذاء جسدى" Bodily Harm (1981). . وفى هذه الروايات تبدع أتوود شخصيات نسائية تضطرها الظروف إلى إعادة بناء ذواتها بحيث يصبحن أكثر شجاعة واستقلالاً واعتماداً على الذات بينما هن يسعين إلى توطيد علاقاتهن بالعالم والناس من حولهن فى واقع متزعزع. فبطلة روايتها الأولى امرأة للأكل تتمرد على خطيبها الذى تراه تقليدياً وترفض دور الزوجة المحدود. ويرتبط رفضها للزواج برفضها للطعام، وأخيراً تصنع كعكة على هيئة امرأة تطعمها لخطيبها وتأكل هى أيضًا منها فى دلالة على اشتراك المرأة فى مؤامرة ما يقع عليها من ظلم

ذكورى، وتسترد البطلة شهيتها للطعام بعد فسخ الخطبة. وفى كل من روايتيها "الحياة قبل الرجل" و"إيذاء جسدى" تربط أتوود بين القهر العام والخاص ، وترى أن الناس جميعًا ضحايا انفصال العقل عن الجسد، ذلك الصدع الداخلى الذى يعكس التنافر الخارجى أو الاجتماعى. ويتأكد الاتجاه النسوى فى أعمال أتوود بروايتها "حكاية خادمة" The Handmaid's Tale (1985) وتستخدم فيها تقنية الخيال العلمى أو ما تفضل أن تطلق عليه "أدب النبوءة" Speculative Fiction ، فتدور الأحداث فى عالم مستقبلى يسيطر عليه المتطرفون وينتشر فيه التلوث بالسموم الكميائية والإشعاعات النووية مما يؤدى إلى انخفاض عدد المواليد وقلة أعداد النساء القادرات على الإنجاب، وتتحول هؤلاء النساء إلى مربيات رسميات فى الدولة، أما غيرهن فلا قيمة لهن فى مجتمع ذكورى متشدد. وتحكى إحدى الخادمات ذكرياتها فى المجتمع القديم. وفى روايتها "عين القطة" The Cat's Eye (1988) تتناول أتوود مدى سيطرة أفكار الماضى المغلوطة على حياة الناس فى الحاضر. فبطلتها فنانة مرموقة تعود إلى منزل طفولتها فى تورنتو، وتتابع الرواية اكتشاف البطلة أن أحداث الماضى لم تكن دائمًا دقيقة أو صادقة. ففى تلك الرواية تركز الكاتبة على المشكلات العاطفية والنفسية التى تواجه الأفراد فى صراعهم مع المجتمع. وكلا الروايتين أدرجتا على القائمة القصيرة لجائزة بوكر الأدبية. وفى روايتها "القاتل الأعمى" المنشورة عام ٢٠٠٠ The Blind Assassin والفائزة بجائزة بوكر الأدبية للعام نفسه تستخدم أتوود ثلاث حبكات روائية متداخلة تحمل كل منها عنوان القاتل الأعمى. تتناول الحبكة الخارجية الإطار العام للرواية، والتى تحكى عن أيريس، وهى سيدة مسنة تكشف أسرار حياتها فى أسلوب معقد مثير. فتركز ذكرياتها الواقعية الخارجية على سنوات الطفولة والنضج مع أختها لورا المتوفاة، والتى يتضح أنها كتبت رواية نشرتها أيريس بعد وفاتها. وأحداث تلك الرواية هى الحبكة الوسطى التى تحمل عنوان "القاتل الأعمى" وتدور حول قصة حب محظورة فى فترة الكساد الاقتصادى فى كندا بين شاب من الثوار السياسيين وفتاة من الطبقة الراقية، كلاهما

بلا اسم. وفى مواعيدهما الغرامية المختلسة تنشأ حلقات الحبكة الثالثة التى تحمل أيضًا عنوان "القاتل الأعمى". وهى حكاية من الخيال العلمى يحاول بها الحبيب إثارة انتباه حبيبته وكأنه الجانب المذكر من شهرزاد. وتدور هذه الحكاية الثالثة فى مدينة خيالية فوق كوكب خيالى يدعى ذيكرون يحكمها طاغية. وتتخلل تلك الحبكة الثالثة قصة حب أخرى تتوازى مع الحبكتين الأخريين. وكما حدث فى روايتها حكاية خادمة استخدمت أتوود الخيال العلمى فى روايتها القاتل الأعمى لتحليل الواقع التاريخى والاجتماعى، ولتقدم للقارئ حكاية رمزية تطلق صيحة تحذير للمستقبل.

ويتأكد استخدام أتوود للخيال العلمى أو الأدب النبوئى لتشريح الواقع التاريخى والاجتماعى فى أحدث أعمالها الروائية "أوريكس وكراك" **Oryx and Crake (2003)** والتى يجمع النقاد على أنها ذروة ما حققته أتوود من تميز على مدى أربعين عامًا. فى هذه الرواية تطرح الكاتبة سؤالاً مهما: فعلى درب التقدم التكنولوجى لاهث الأنفاس إلى أين يصل العالم؟ هل يصل الإنسان إلى فردوسه الموعود أم يسعى بخطى وثّابة نحو الفناء؟ وبينما تتخذ أتوود أبطال رواياتها عادة من النساء تأتى شخصية الراوى المحورية فى روايتها الأخيرة أوريكس وكراك رجلاً يطلق على نفسه رجل الثلج. تبدأ الرواية به نائما فى فجوة داخل شجرة ومتدثرًا بملاءة سرير قديمة ينعى فقد حبيبته أوريكس وصديقه الحميم كراك. يتضور رجل الثلج جوعًا ويبحث عن قوته فى قفر مجاور حيث تتكاثر الحشرات وحيث كان يعيش يومًا بعض الناس. يحكى رجل الثلج ما حدث فيقفز السرد إلى عقود ماضية. ويتساءل الراوى كيف انتهى كل شىء وانفصل عنه بهذه السرعة؟ لم تبق له سوى ذكريات تلازمه، وبقى هو وحيداً ليس معه سوى أطفال كراك ذوى العيون الخضراء الذين ينظرون إليه وكأنه وحش من عالم بعيد. ظل رجل الثلج يبحث عن الإجابة فى رحلة تحمله فيها الذكريات نحو الماضى وتعود به إلى قلعة كراك الفقاعية ذات التقنية العالية حيث تناثر حلم الفردوس وانتهى العالم إلى حزن عميق. تدور الرواية إذن فى عالم مستقبلى. فهى، كما تذكر الكاتبة فى حديث أجرته معها شبكة

ال بى بى سى فى العام نفسه الذى نُشرت فيه، رواية من نوع "الأدب النبوئى، فهى لا تنتمى إلى جنس الخيال العلمى بالمعنى الدقيق ، فليس بها اختراع جديد ولكنها تنطلق من السؤال المعتاد فى كل عمل أدبى: ماذا لو...؟ ثم تضع الرواية بعده قوانينها الخاصة. فهى تطرح السؤال: ماذا لو سار العالم على الطريق نفسه الذى ينتهجه؟ ما مدى انزلاق المنحدر؟ ما هى القوى التى يمكن أن تنقذنا ؟ ومن لديه الرغبة الحقيقية فى الإنقاذ؟" وتواصل الكاتبة قائلة: "إن ما يطرحه عالم الرواية من تساؤلات هو ما يؤرقنى فى الوقت الحاضر، فالمسألة ليست اختراعات ـ فكل الاختراعات الإنسانية مجرد أدوات ـ ولكن القضية الأساسية هى ما نفعله بهذه الأدوات، فليس المهم إلى أى مدى يصل التقدم التكنولوجى، فمهما حقق الإنسان من تقدم تقنى سيبقى العنصر الإنسانى فى جوهره يحمل المشاعر نفسها وتؤرقه المشاغل نفسها" .

بموضوع مدهش وأسلوب أخاذ يجمع بين الدعابة والسخرية اللاذعة تحملنا أتوود فى أعمالها الأدبية إلى عالم غريب حزين ، ولكننا نصدق وجوده وتظل شخصياته تسكن أحلامنا فترة طويلة بعد أن نطوى صفحته الأخيرة.

عزة مازن

تصدير

بينما كانوا جميعًا يلتفون حول المائدة ، اقترح أحد الضيوف أن يحكى كل منهم حكاية . فقال العريس لعروسه : "هيا يا عزيزتى ، ألا تعرفين شيئًا تحكيه لنا كما يحكى الآخرون ؟ " قالت العروس : "سأروى لكم حلمًا" .

العريس اللص ،جمعها الإخوة بريم[١]

... أروى كل الحكايات ، أفضلها وأسوؤها ، أو أختلق بعضها من عندى ، فعندما لا تعجبك إحداها ، أقلب الصفحة واختر حكاية أخرى ...

جيوفرى شوسر ، حكايات كانتربيرى[٢]

والآن ارتقى كوكبًا آخر فى خياله ، فما أجمل أن ينظر المرء إلى تلك الأرض عبر آلة تصوير أحادية المنظور ، فيتأمل امتدادها الشاسع ، وكل نفقة من خفقاتها ، وأحاديثها ، واختلاط طرقها ، فهى كل ما يرغب أن يدونه فى كتاب !

أ. إم كلين ، صورة تفصيلية للشاعر[٣]



الهوامش

(١) قصة "العريس اللص" تجدها فى أى طبعة معروفة من الحكايات الخرافية للإخوة جريم. الترجمة هنا للمؤلفة. ففى هذه الفقرة المقتبسة تحكى البطلة حكاية حقيقية متنكرة فى هيئة حلم.

(2) Geoffrey Chaucer, "The Millers Prologue," *from The Canterbury Tales,* lines 3173-7, F. N. Robinson (ed.) The Works of Geoffrey Chaucer (London: Oxford University Press 1957).

(٣) فى هذه السطور المقتبسة ينصح الكاتب القارئ/ئة الذى لا يعجبه ما يقرأ أن يقرأ شيئًا آخر.

A. M. Klein, "Portrait of the Poet as Landscape," *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 55.



مقدمة

عبر المتاهة

تسمية الأسماء أعظم وأسمى عزاء للإنسانية.

إلياس كانتى ، عذاب الذباب [1]

لا أدرى ما الذى يدفع شخصًا سليم العقل أن يترك اليابسة ويقضى حياته يصف أناسًا لا وجود لهم. فإذا كان الأمر لهو أطفال، أى نوعًا من إيهام الذات - وهو ما يؤكده مرارًا أولئك الذين يكتبون عن الكتابة - فكيف يكون تعليل الرغبة الجامحة لفعل ذلك، ذلك الشىء وحده دون سواه، واعتباره شاغلاً عقلانيًا مثل ركوب دراجة فوق جبال الألب؟

مافيس جالانت ، مقدمة ، قصص مختارة [2]

عندما يشرع الكاتب فى الكتابة، يشعر بنفسه وحيدًا تمامًا فى قاع حفرة، ويكتشف أن الكتابة وحدها سبيل الإنقاذ. فأن يخلو ذهنك من أدنى موضوع لكتاب، أو أدنى فكرة لكتاب، يعنى أن تصبح بصدد كتاب. فتجد نفسك أمام فراغ شاسع الامتداد، كتاب محتمل الإنجاز. وترى أمامك شيئًا غير محدد المعالم، شيئًا كالحياة، كتابة عارية وكأنك أمام شىء مرعب لا يسعك التغلب عليه.

مارجريت ديوراس ، الكتابة [3]

عندما كنت طالبة أدرس الأدب الإنجليزي في أوائل الستينيات، كان علينا جميعاً أن نقرأ نصاً نقدياً مهماً بعنوان سبعة أنماط للغموض (١٩٣٠). ولعل من المثير للدهشة أن نلمح إلى أن ذلك الكتاب العلامة كتبه وليام إمبسون بينما كان في الثالثة والعشرين من عمره. ومن المدهش أيضاً أن نلمح إلى أنه بينما كان إمبسون في غمرة التأليف طردته جامعة كامبريدج بعد أن ضبطته ومعه موانع للحمل في حجرته.

في ذلك دلالة واضحة على محاصرة الزمن لنا وتعثرنا فيه، ليس كما يتعثر الذباب في الكهرمان - خوفاً من شيء في صلابته وصفائه - وإنما مثلما تلتصق الفئران وتتعثر في العسل. وذلك أنه من المؤكد في أيامنا هذه أن الجامعة كانت ستطرده لضبطه بلا موانع للحمل في حجرته. يبدو وليام إمبسون ابن الثالثة والعشرين شاباً حكيماً مراعياً للآخرين، كما أنه شخص يفيض حيوية ونشاطاً، ولا يثبط عزيمته شيء، ولذلك عندما طُلب مني أن ألقي مجموعة محاضرات ضمن برنامج يحمل اسم إمبسون في جامعة كامبريدج لعام ٢٠٠٠ - وهي سلسلة من ست محاضرات في الأدب تلقى على مجموعة من الحاضرين ليسوا جميعاً من الباحثين والطلاب إنما تضم المجموعة من هم غير ذلك من الجمهور ذوي الاهتمامات المختلفة - سررت بالأمر أيما سرور.

أو لعلني سررتُ به عندما طلب مني ذلك في بادئ الأمر، فمثل هذه المهام تبدو دائماً شديدة البساطة والسهولة وباعثة على السرور قبل الولوج فيها بعامين، ولكن كلما دنا وقت إلقاء المحاضرات خَبَتْ فرحتي.

كان الموضوع الرئيسي المقترح عن الكتابة أو كون المرء كاتباً، وحيث إنني كاتبة أمارس الكتابة، فقد تظنون أن لدي ما أقوله. ظننتُ ذلك أنا أيضاً. فقد كان في ذهني خطة شاملة أفحص بمقتضاها مختلف الصور الذاتية - أي السمات الوظيفية إذا أردتم القول - التي كونها الكتاب عن أنفسهم على مدى السنين. أردت أن أفعل ذلك بأسلوب يبعد عن استخدام المصطلحات المتخصصة وألا أضمن عملي مراجع غامضة إلا عند الضرورة، وبين الحين والحين أتعرض لبعض من تجاربي ذات القيمة في الموضوع وأفكاري الخاصة حوله، وبذلك لا أقدم فقط "مذكرات شخصية"، على حد قول

الصحفيين المخادعين فى قصص هنرى جيمس، إنما أيضًا ألقى بأضواء كاشفة على المجال بأثره فى أسلوب مبتكر أخاذ.

ولكن بمرور الوقت تناثرت أحلامى العظيمة، بل الغائمة، تاركة وراءها نوعًا من الخواء المخيف. وبدا الأمر كأننى كاتب شاب وجد نفسه فى مكتبة كبيرة، فراح يحملق حوله فى آلاف الكتب ويتساءل عما إذا كان لديه حقًا شىء ذو قيمة يضيفه.

كلما أمعنت التفكير فى ذلك ازداد الأمر سوءًا. فالكتابة ذاتها بغيضة دائمًا بما يكفى، أما الكتابة عن الكتابة فمن المؤكد أنها أكثر بغضًا، فهى تقع فى جانب اللا جدوى. فليس لديك العذر المعتاد للأعمال الروائية، أقصد القول بأنك فى قلب عملية التركيب والتجميع، ومن ثم لا يمكنك الالتزام بمعايير ثابتة راسخة لمحكاة الواقع. وقد يرغب المستمعون ومن بعدهم القراء - ممن تسلم فى غطرسة بكثرتهم - فى أن تقدم لهم نظريات أدبية أو خططًا مجردة أو تصريحات أو بيانات، وعندئذ تفتح درج النظرية والبيانات فتجده فارغًا. أو على الأقل وجدته أنا كذلك. ثم ماذا؟

سأتجاوز ما تلا ذلك من كتابات انفعالية خالية من المعنى، وأضيف فقط أننى وجدت نفسى كالمعتاد متأخرة عن الموعد المحدد. مما زاد الموقف تعقيدًا أننى لم أعثر فى الأقسام الإنجليزية بمكتبات البيع فى مدريد على الكتب التى كنتُ أثق بوجودها هناك (ومنها كتبى، وهو ما أربكنى وأحزننى). ورغم تلك المتاعب والعقبات تجمعت المحاضرات معًا بشكل من الأشكال وألقيتها. أما حيث استعنت بشريط لاصق وخيط رفيع لأخفى مواضع الفكر العميق والبحث المضنى على مدى عشرات السنين، فقد اجتهدتُ ألا تبدو للملاحظة.

وهذا الكتاب ثمرة تلك المحاضرات. فهو عن الكتابة، مع أنه ليس عن كيفية الكتابة، وهو ليس عن كتاباتى الخاصة، وهو أيضًا ليس عن كتابة شخص بعينه أو عصر محدد أو بلد دون آخر. كيف أصفه؟ فلنقل إنه عن الموقف الذى يجد الكاتب نفسه فيه، أو الموقف الذى تجد الكاتبة نفسها فيه، والذى قلما يختلف من كاتب إلى آخر. إنه ذلك النوع من الكتب التى يعمل فيها المرء منقبًا فى مناجم الكلمات على مدى، مثلاً،

أربعين عامًا - وهو بالمصادفة الوقت نفسه تقريبًا الذى استغرقته أنا فى ذلك - وهو كتاب قد يفكر المرء أن يبدأه، وفى اليوم التالى يستيقظ فى منتصف الليل يتساءل : إلام كان السعى كل هذا الزمن ؟

إلام كان السعى ، ولماذا ، ومن أجل من؟ وما هى هذه الكتابة، بحال من الأحوال، هل هى نشاط إنسانى، أم أنها تكليف إلهى، أم هى مهنة، أم عمل مضجر نؤديه من أجل المال، أو لعلها فن، ولماذا يشعر كثير من الناس أنهم مجبرون على أدائها؟ وكيف تختلف الكتابة عن الرسم مثلاً أو التأليف الموسيقى أو الغناء أو الرقص أو التمثيل؟ وكيف ينظر من يقومون بذلك العمل إلى أنفسهم ونشاطهم من حيث العلاقة معها؟ وهل تبعث آراؤهم بعض الرضا؟ وهل يتغير مفهوم الكاتب من حيث هو كاتب، كما يفسره الكُتاب، على مدى الزمن؟ وما الذى نعنيه بالضبط عندما نقول "كاتبًا"؟ أى نوع من الكائنات نتصور؟ هل الكاتب هو من يضع الشرائع للبشر ولا يعترف العالم بفضله(٤) ، كما يعلن شيلى فى تفاخر متباه، أم أنه أحد الرجال العظماء المتعصبين ثقيلى الوطأة الذين يصفهم كارليل، أم أنه ذلك الشخص المُحَطم العصابى النداب أو الأخرق عديم الجدوى الذى يحبه كتاب سيرته المعاصرون؟

أو لعلنى قصدت تحذير الصغار ممن لا يخامرهم الشك فى الأمر. فربما أكون قد تناولت تلك الموضوعات فى هذا الكتاب ليس فقط لأنها أشياء كانت تؤرقنى فى بداية حياتى مع الكتابة، ولكن لأن كثيراً من الناس مازال يساورهم القلق بشأنها ، وهو ما تشى به أسئلتهم حول الموضوع. وربما أننى بلغت تلك السن التى عندها تستحوذ على أولئك الذين عركوا التجربة بضعة مرات فكرة أن خبرتهم الخاصة فى ذلك المعترك قد تهم الآخرين. ربما أتمنى القول: "انظر خلفك. فأنت لست وحدك. لا تسمح بأن يباغتك من يتربصونك. احذر الثعابين. احذر روح العصر فهى ليست دائما ودودة. كيتس لم يقتله مقال نقدى يسىء إليه. عد لتمتطى صهوة الجواد الذى أسقطك". إنها نصائح لا شك فى قيمتها للأبرياء ممن يعتركون الكتابة للمرة الأولى، ولكن لا شك أيضًا فى عدم جدواها: فالأخطار تتضاعف كل ساعة، وأنت أبداً لا تنزل النهر نفسه مرتين،

والمساحات الخاوية على الصفحة البيضاء تبدو مروعة، والجميع يخترقون المتاهة معصوبى العينين.

سأبدأ بالتنصل من المسئولية الذى يلجأ إليه كثيرون فى مثل هذه الأحوال. فأنا كاتبة وقارئة، وهذا كل ما فى الأمر. لست باحثة أكاديمية أو منظرة أدبية، وأى أفكار من هذا القبيل تطوف فى هذا الكتاب فقد وصلت هناك بالأساليب الكتابية المعتادة، التى تشبه ما يفعله طائر غراب الزرع: إذ نسرق الأجزاء اللامعة ونضمنها فى التراكيب البنائية لأعشاشنا مختلة النظام.

فى قصة قصيرة مبكرة للشاعر جيمس رينى، يراقب الراوى شقيقته وهى تطعم الدجاج بينما تتهجى كلمات طعام الدجاج، حرفًا حرفًا. ويقول ""لطالما تعجبت لمن تكتب بعيدًا هناك فى السماء"(٥) ، وفى قصة قصيرة لأيان ماك إيوان بعنوان "تأملات قرد محبوس" يراقب الراوى كاتبًا يكتب وهو يمعن الفكر ليس فى القارئ المحتمل إنما فى الدافع المحتمل، ومع ذلك لم يخرج بنتيجة ترضيه تمامًا، فقد أخذ يتفكر : "أليس الفن إذن لا شىء سوى رغبة المرء فى أن يبدو مشغولاً؟ أليس هو لا شىء سوى خوف من الصمت، من الضجر، الذى يبدد وحشته النقر الرتيب على مفاتيح الآلة الكاتبة؟"(٦)

"أتعجب من أين تأتى جميعها؟" تتساءل رينا، وهى امرأة فى الرابعة والثلاثين من عمرها تمارس الكتابة منذ أن كانت فى السادسة وتلقى بكل ما تكتب فى سلة المهملات، ولكنها تعتقد أنها ربما تكون الآن مستعدة للبداية(٧) .

تلك هى الأسئلة الثلاثة التى يطرحها الكُتاب على أنفسهم أو يطرحها عليهم القراء: "لمن تكتب؟ لماذا تفعل ذلك؟ من أين تأتى تلك الكتابة؟"

بينما كنت أكتب تلك الصفحات، بدأت أجمع قائمة من الإجابات عن أحد هذه الأسئلة ، وهو ذلك السؤال الخاص بالدافع. قد تبدو لك بعض هذه الإجابات أكثر جدية من غيرها ، ولكن جميعها حقيقى، وليس هناك ما يمنع أن يحرك عدد منها الكاتب دفعة واحدة، أو تتحكم فيه كلها . ومصدر هذه الإجابات كلمات الكُتاب أنفسهم ، فهى

مأخوذة عن تلك المصادر المشكوك فيها مثل المقابلات الصحفية والسير الذاتية، ولكنها أيضًا تسجيلات حية من حوارات تمت فى الأقسام الخلفية من محال بيع الكتب قبل احتفالات التوقيع الجماعى المفزع، أو بين القضمات فى مطاعم الهامبورجر الرخيصة وبوفيه المشهيات الإسبانية وغيرها من الأماكن التى يألف ارتيادها الكُتاب، أو فى الأركان البعيدة المنعزلة فى حفلات استقبال أقيمت لتكريم كُتاب آخرين أعلى منزلة ، ولكنها أُخذت أيضًا من كلمات كتاب فى أعمال روائية، فكلها بالطبع كتبها كُتاب ، وإن تنكر هؤلاء أحيانًا فى بعض الأعمال الروائية فى هيئة رسامين أو مؤلفى موسيقى أو غيرهم من الجماعات الفنية. وإليك القائمة:

أن نسجل العالم كما هو. أن نكتب الماضى قبل أن يذهب جميعه طى النسيان. أن ننقب عن الماضى لأنه قد غمره النسيان. أن أشبع رغبتى فى الانتقام. لأننى أعلم أنه لابد أن أواصل الكتابة وإلا أموت. لأن الكتابة تعنى المغامرة، وبالمغامرة وحدها نعرف أننا على قيد الحياة. كى نضفى النظام على الفوضى. كى أبهج وأعلم (وهو ما لم يعد يحدث غالبًا بعد بداية القرن العشرين، أو ربما يحدث ولكن ليس بهذا الشكل). كى أسعد نفسى. لأعبر عن ذاتى. لأعبر عن نفسى فى جمال. كى أبدع عملا فنيا كاملا. كى أكافئ الأخيار وأعاقب المذنبين ، أو العكس، كما جاء فى دفاع ماركيز دى ساد، الذى يستخدمه الساخرون. كى أرفع مرآة فى مواجهة الطبيعة. كى أرفع مرآة فى مواجهة القارئ. كى أرسم صورة للمجتمع ومساوئه. كى أعبر عن المسكوت عنه فى حياة العامة. كى أسمى ما لا اسم له. كى أدافع عن الروح الإنسانية واستقامة الإنسان وكرامته. كى أستهزئ بالموت. كى أكسب نقوداً أشترى بها أحذية لأولادى. كى أكسب نقوداً أستطيع بها أن أسخر ممن سبق وسخروا منى. كى ألقن الأوغاد درسًا. لأن الإبداع شيء إنسانى. لأن الإبداع تَشَبُّه بالإله. لأننى أكره فكرة العمل فى وظيفة. كى أقول كلمة جديدة. كى أفعل شيئًا جديداً. كى أخلق وعيا قوميا، أو ضميرا قوميا. كى أبرر فشلى فى الدراسة. كى أبرر رؤيتى لنفسى وحياتى، فلا يمكن أن أكون كاتبا دون أن أنجز بعض الكتابة. كى أجعل نفسى أكثر جذبا للآخرين مما كنت عليه. كى

أحظى بحب امرأة جميلة. كي أحظى بحب أي امرأة على الإطلاق. كي أحظى بحب رجل وسيم. كي أصوِّب عيوب طفولتي البائسة. كي أخيب آمال والدى وأحبطهما. كي أغزل حكاية رائعة. كي أسلى القارئ وأسعده. كي أسلى نفسى وأسعدها. كي أمضى الوقت، مع أنه كان سيمضى بحال من الأحوال. ولع مجنون بالكتابة. ثرثرة قهرية. لأننى أجد نفسى مدفوعًا إليها بقوة خارج إرادتي. لأن بي مسًا. لأنَّ ملكًا يملى عليَّ ما أكتب. لأننى وقعت في قبضة ربات الفن. لأننى أحمل في أحشائى طفلاً من ربات الفن وأرغب أن ألد كتابًا (وهو جانب ممتع من كتابات تبادل الجنس التى انغمس فيها الكُتاب الرجال في القرن السابع عشر). لأن لدىَّ كتبًا بدلاً من الأطفال (وهو ما يردده كثير من نساء القرن العشرين). كي أخدم الفن. كي أخدم اللاوعى الجمعى. كي أخدم التاريخ. كي أبرر ما يفعله الله بالإنسان. كي أتقمص الأفعال المناهضة للمجتمع والتى كان يمكن أن أعاقب عليها في الحياة الواقعية. كي أتقن حرفة يمكننى بها أن أنتج نصوصًا. كي أزعزع المؤسسات الراسخة. كي أعلن أن كل ما يحدث هو صواب. كي أجرب أشكالاً جديدة من الإدراك الذهنى. كي أبتدع خدورًا للتسلية يدخلها القارئ ويستمتع (مترجمة عن صحيفة تشيكية). لأن القصة تمسك بتلابيبى ولا تتركنى (دفاع البحار القديم). كي أفهم نفسى وأفهم القارئ. كي أتغلب على انقباض نفسى وحزنها. من أجل أولادى. كي أصنع اسمًا يبقى بعد الموت. كي أدافع عن الأقليات أو الطبقات المقهورة. كي أفضح الأخطاء أو الفظائع المريعة. كي أسجل العصر الذى أعيشه. كي أشهد على الأحداث المرعبة التى عشت بعدها. كي أتحدث نيابة عن الموتى. كي أحتفى بالحياة بكل تعقيداتها. كي أمدح العالم. كي أفسح مجالاً للأمل وخلاص الإنسان. كي أرد بعضًا مما وهبنى إياه الآخرون.

من هنا يتضح أنه لا طائل من البحث عن زمرة من الدوافع المشتركة التى تدفع نحو الكتابة، فما من دعائم أساسية ملزمة لا تصلح الكتابة بغيرها ولا توجد بدونها. ففى مقدمة كتابها "قصص مختارة" تبدأ مافيس جالانت بقائمة لدوافع الكُتاب أقصر من القائمة السابقة وأكثر منها فطنة، إذ تبدأ بصمويل بيكيت، الذى قال إنه لا يصلح لشىء

غير الكتابة، وتنتهى بالشاعر البولندى أليكسندر وات، الذى أخبرها أن الكتابة مثل قصة الجمل والبدوى، حيث يتولى الجمل القيادة فى النهاية. وتعلق الكاتبة على هذه القصة بقولها: "هكذا تكون حياة الكتابة: جمل صعب المراس"(٨) .

وحيث إننى فشلت فى موضوع الدوافع، فقد انتهجت مقاربة أخرى: فبدلاً من أن أسأل كُتابًا آخرين لماذا يمارسون الكتابة، سألتهم كيف يشعرون بها . فسألت روائيين، على وجه الخصوص، عن شعورهم عند الدخول فى رواية.

لم يرغب أى منهم فى معرفة ما أعنيه بكلمة "الدخول". فقال أحدهم إنها مثل السير فى متاهة، دون معرفة أى نوع من الوحوش قد يقبع فى الداخل . وقال آخر إنها مثل تحسس الطريق عبر نفق . وقالت أخرى إنها تجعلها تشعر وكأنها فى كهف، فهى ترى ضوء النهار من الكوة، ولكن هى نفسها فى الظلام. وقال آخر إنها تجعله يشعر وكأنه تحت الماء، فى بحيرة أو محيط. وقالت أخرى إنها تشعر وكأنها فى حجرة دامسة الإظلام، تتلمس طريقها، وعليها أن تعيد ترتيب الأثاث فى الظلام، وعندما ينتظم كل شىء يضىء النور. وقال آخر إنها مثل الخوض فى نهر عميق، عند الفجر أو الشفق . وقال آخر إنها مثل الوجود فى حجرة خاوية تمتلئ بكلمات غير منطوقة، وكأنها نوع من الهمس . وقال آخر تشعر وكأنك تصارع وجوداً أو كيانًا غير مرئى . وقال آخر تشعر وكأنك تجلس فى مسرح خاو قبل بداية فيلم أو مسرحية تنتظر ظهور الشخصيات.

يبدأ دانتى "الكوميديا الإلهية" - وهى قصيدة وفى الوقت ذاته سجل لظروف تأليف تلك القصيدة - بقصة يحكى فيها كيف وجد نفسه ليلاً فى غابة مظلمة متشابكة الأغصان وقد ضل طريقه، ثم بدأت تشرق الشمس. أما فرجينيا وولف فترى أن كتابة رواية تشبه السير فى حجرة مظلمة ممسكة بمصباح يضىء ما هو موجود فى الحجرة بالفعل. وتقول مارجريت لورانس وغيرها إنها تشعر وكأنها يعقوب يصارع ملكَه فى الظلام - وهو فعل يجتمع فيه الجرح والسباب والمباركة فى آن واحد.

يشترك كثير مما جاء فى وصف عملية الكتابة بأنها عملية لا تخلو من العقبات والغموض والخواء وضلال السبيل والظلام وظهور ضوء كالشفق، يصحبها جميعًا

صراع أو طريق أو رحلة، فقد يعجز المرء عن رؤية الطريق أمامه، ولكن ينتابه شعور بأن أمامه طريق، وأن التقدم فى هذا الطريق إلى الأمام يسفر عن حالات من الرؤية. وقد ذكرنى ذلك بما سمعته من طالب طب منذ أربعين عامًا يصف ما بداخل الجسد الإنسانى بقوله: "يعم الظلام بالداخل" .

من المرجح إذن أن الكتابة تتعلق بالظلام، وبالرغبة فى الدخول فيه أو الاضطرار إلى ذلك، وإضاءته، إذا حالفنا الحظ، ثم إعادة تسليط الضوء على كل شىء . يدور هذا الكتاب حول ذلك الظلام وتلك الرغبة.

استهلال

بدأ هذا الكتاب كسلسلة من ست محاضرات تتوجه نحو جمهور مختلط: منهم الشباب وغير الشباب، رجال ونساء، متخصصون فى الأدب وطلاب، وقراء غير متخصصين ، ومنهم أيضًا ـ على وجه الخصوص ـ كُتّاب فى مرحلة مبكرة أو أصغر منى سنا. وبينما أنقل هذه الأجزاء من لغة الحديث إلى لغة الكتابة حاولت الاحتفاظ بروح اللغة الدارجة، وإن كنت أعترف بأننى أسقطت بعض النكات الجانبية. وسيدرك من حضروا تلك المحاضرات أن جانبًا من المادة انتقل من مكان إلى آخر، وأننى توسعت فى بعض الفقرات ، وآمل أن أكون قد أوضحتها. ومع ذلك فالطبيعة المختلطة لتضمين الاقتباسات هى سمة لما فى داخل رأسى، ورغم كل الجهود لتنظيم مواضعها، لم أستطع فعل الكثير تجاهها. فطبيعتى تميل دائمًا نحو تذوق ما هو غريب وإصدار أحكام غير مألوفة عليه.

ورث هذا الكتاب شكله من المحاضرات السابقة عليه؛ ومن ثم فتنسيق الفصول لا يتبع تسلسلاً محكمًا. فلا يؤدى كل فصل إلى ما يليه بطريق مباشر، مع أن الفصول جميعًا تدور حول مجموعة من الموضوعات المشتركة تتعلق بالكاتب ووسيلته وفنه.

الفصل الأول هو الأكثر ميلاً نحو السيرة الذاتية، وهو أيضًا يشير إلى مجموعة المراجع التى استعنت بها: فالأمران يتصلان معًا، إذ يجنح الكُتّاب فى بداية حياتهم مع القراءة والكتابة إلى تحديد لغة الخطاب لديهم وإقرارها. ويتناول الفصل الثانى ازدواج الوعى عند كُتّاب ما بعد الرومانسية: إذ أرى أننا مازلنا نعيش فى ظل الحركة الرومانسية، أو فى شذرات متناثرة من ذلك الظل. ويعالج الفصل الثالث الصراع بين آلهة الفن وآلهة التجارة، وهو ما يشعر به كل كاتب يعتبر نفسه فنانًا، ويرى الفصل

الرابع الكاتب من حيث إنه شخص يجنح نحو الأوهام ويتقن الحيل ويشارك فى القوى الاجتماعية والسياسية. أما الفصل الخامس فيسبر غور ذلك المثلث الأبدى: الكاتب والكتاب والقارئ. ويتناول الفصل السادس والأخير رحلة السرد وشعابها الملتوية المظلمة.

وبإيجاز ، يحاول هذا الكتاب جاهداً التعامل مع عدد من الأمور المتصارعة التى تشغل كثيراً من الكُتاب ، سواء منهم من عرفت على المستوى الإنسانى الشخصى، أو أولئك الذين عرفتهم من خلال أعمالهم فحسب. فبين الصخور والأماكن الوعرة تتحرك كثير من الكتابات، وهذه بعض من الصخور وبعض من الأماكن الوعرة.

الهوامش

(1) Elias Canetti, *The Agony of Flies* (New York: Farrat, Straus, and Giroux, 1994), p. 13

(2) Mavis Gallant, Preface, *Selected Stories* (Toronto: McClelland Stewart, 1996), p.x

(3) Marguerite Duras, Mark Polizzotti (trans.), *Writing* (Cambridge, MA: Lumen Editions, 1993), p.7.

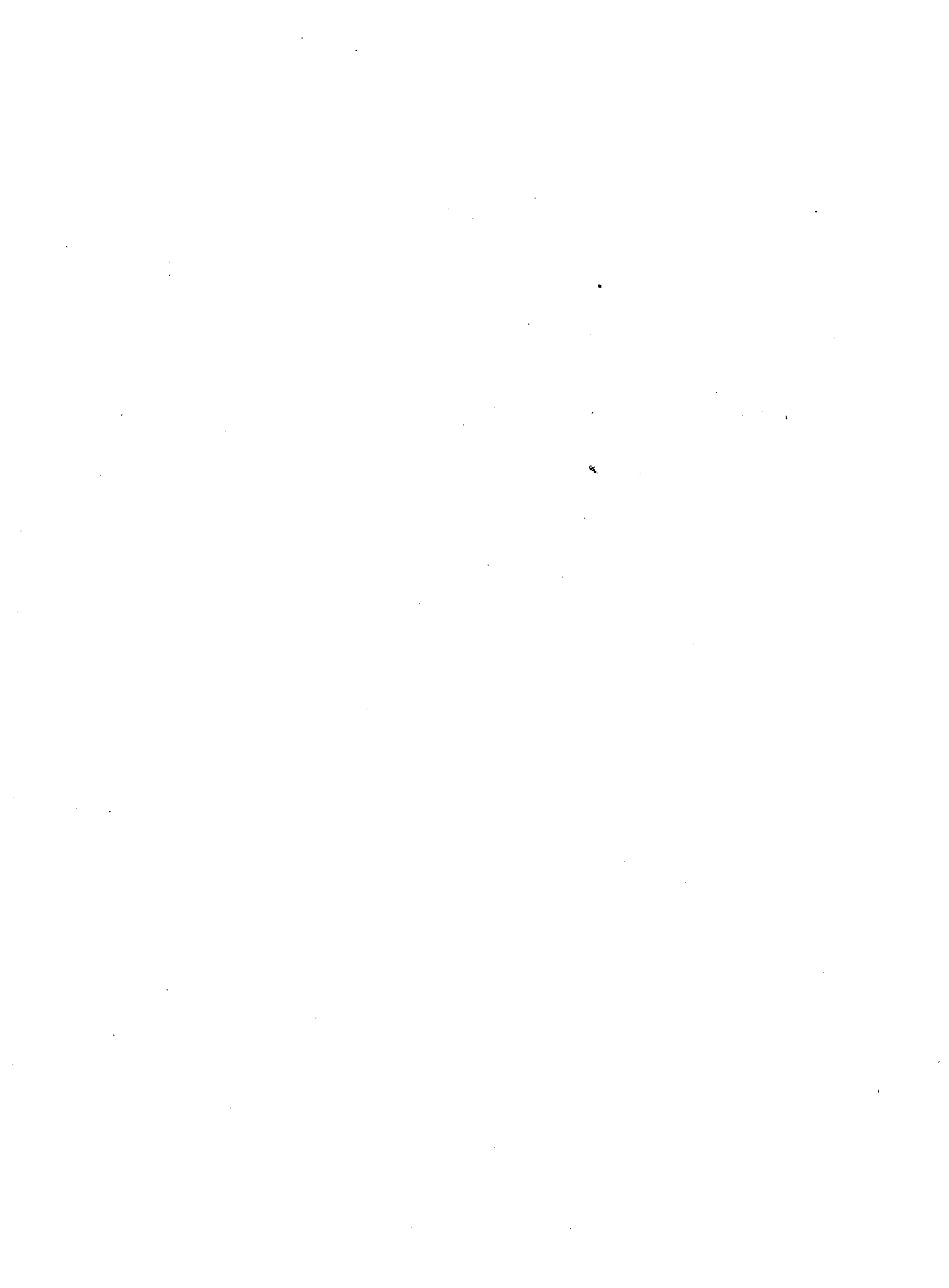
(4) Percy Bysshe Shelly, "A Defense of Poetry" (1821), Donald H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), *Shelly's Poetry and Prose: Authoritative Texts,* Criticism (New York: Norton, 1977).

(5) James Reaney, "The Bully," Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.) *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1989), p. 153.

(6) Ian McEwan, "Reflections of a Kept Ape", In *Between the Sheets* (London: Jonathan Cape, 1978), p. 438

(٧) رينا من معارف المؤلفة.

(8) Gallant, Preface, *Selected Stories,* p. ix.



الفصل الأول

التوجه

مَن تظنين نفسك ؟

من هو الكاتب وكيف أصبحت كاتبة ؟

...تفتقر المستعمرة إلى القوة الروحية لتجاوز التكرار النمطى و... تنقصها تلك القوة لأنها لا تؤمن بنفسها إيمانًا كافيًا... فهى لا تحدد المكان الفاضل العظيم فى حاضرها ولا فى ماضيها ولا فى مستقبلها، إنما تحدده فى مكان ما خارج حدودها، فى مكان ما خارج طاقاتها... الفن العظيم يرعاه فنانون وجمهور يجمعهم اهتمام مولع بنمط الحياة الموجود فى بلدهم الذى يعيشون فيه.

إى. كى. براون، مشكلة الأدب الكندى (1943)[١]

... إذا كان عليك أن تقيم مسابقة شعرية ذات جائزة كبيرة تجتذب خمسمائة شاعر... قد تشعر بأن جمعهم معًا يجعلك نسخة طبق الأصل من صانع كندا. فبعد أن تنتهى من القراءة تجد أن حوالى ثلاثة أشخاص اقتربوا من المطلوب، أعنى أنهم يعرفون كيف يكتبون الشعر بمهارة المحترفين... وغير هؤلاء الثلاثة تجد لديك ما يقرب من مائتى سطر عروضى تغلب عليها الصنعة دون استعارة فى متنها ثم ثلاثمائة سطر عروضى متعثرة فى انسيابها... وبينما تقلب سريعًا فى تلك الكومة تجد

ثلاث قصائد أو أربعًا تتألق عبقرية، وتفيض غرابة ينقبض لها الصدر وترتعش الأوصال، وذلك لأنها قصائد لمجانين... ملأنى هذا التحليل للشعراء الكنديين الخمسمائة بالحزن لأنه يمثل عامة الشعراء، وقارئ الشعر، والمواطن العادى الحساس فى هذا البلد، وجميعهم يفتقر تمامًا إلى الحس الأدبى العالى.

«جيمس رينى، أزمة الشاعر الكندى» (1957)[٢]

يمتلك الشاعر الكندى كل النماذج اللغوية تحت تصرفه (ناهيك عن اللغات الأخرى)، ولكن تنقصه أدنى درجات الوعى بأنه يتصارع معها.

ميلتون ويلسون، «كنديون آخرون وما بعدهم» (1958)[٣]

يبدو أنه لابد من أن أكون كاتبة وقارئة فى الوقت ذاته. فاشتريت كراسة مدرسية وحاولت الكتابة، بل كتبت بالفعل، وبدأت أخط فوق الصفحات بثقة وعزم ، ثم نضبت الكلمات فاضطررت أن أمزق الصفحات وأبرمها فى عقاب صارم لها وألقيها فى سلة المهملات. فعلت ذلك مرارًا حتى لم يتبق من كراستى سوى الغلاف. فاشتريت كراسة أخرى وبدأت العملية كلها من جديد. نفس الدورة – إثارة واحباط، إثارة وإحباط.

أليس مونرو، «جزيرة كورتز» (1999)[٤]

ماذا عن الكتابة والكُتّاب وحياة الكتابة ، وإن بدت تلك العبارة الأخيرة مفارقة لفظية؟ هل هذا الموضوع مثل حية الهيدرا متعددة الرءوس، يتولد منه موضوعان فرعيان كلما انتهيت من واحد؟ أم أنه أشبه بملَك يعقوب الغفل من الاسم، عليك أن تتصارع معه حتى يباركك؟ أم أنه مثل بروتيس[٥] ، لابد من فهمه فى كل صوره المتغيرة؟ إذ يصعب الإمساك به والسيطرة عليه. من أين أبدأ؟ هل أبدأ من الطرف

المسمى "الكتابة" أم من الطرف المسمى "الكاتب"؟ هل أبدأ بصيغة المصدر أم بالاسم، بالفعل الممارَس أم بالشخص الذى يقوم به؟ وأين ينتهى أحدهما بالضبط ويبدأ الآخر؟

فى رواية امرأة فى الكثبان(٦) للكاتب اليابانى كوبو أبى، وجد رجل يدعى نيكى نفسه وقد سقط دون إرادته فى قاع حفرة رملية كبيرة، مع امرأة وحيدة، حيث اضطر أن ينزح بعيداً الرمال التى أخذت تتساقط عليهما. وليطمئن نفسه فى ورطته التى لا خلاص منها، فكر فى الكتابة عن محنته. "لماذا لا يرقب الموقف فى مزيد من رباطة الجأش؟ وإذا قدر له أن يعود سالمًا يجدر به أن يكتب عن تلك التجربة. عندئذ دخل صوت آخر إلى رأسه، وبدأ حواراً معه.

يقول الصوت: "حسنا يا نيكى لقد قررت أخيراً أن تكتب شيئًا. لقد صنعتك هذه التجربة بالفعل..."

– "أشكرك. لقد بدأت بالفعل التفكير فى عنوان."

أرأيتم، لقد انزلق نيكى نحو دور الكاتب، فهو يدرك أهمية "العنوان". بضعة خطوات أخرى ويفكر فى تصميم الغلاف. ولكنه سرعان ما فقد ثقته بنفسه، وقال إنه مهما حاول فهو لا يصلح أن يكون كاتبًا. عندئذ طمأنه الصوت الآخر: "لا تفكر فى الكاتب على أنه طراز خاص. فإذا كنت تكتب فأنت كاتب، أليس كذلك؟"

قال نيكى: "يبدو الأمر غير ذلك. فما تعبير المرء عن رغبته أن يكون كاتبًا سوى ضرب من الغرور، فهو يريد أن يتميز عن الدمى التى تتحرك بالخيوط بأن يجعل نفسه محركا لها."

قال الصوت : إن ذلك منتهى القسوة. " حقيقة لابد من أن تكون قادراً على التمييز بين كونك كاتبًا وبين الكتابة."

يقول نيكى : "أرأيت! من أجل هذا أردت أن أكون كاتبًا. وإذا لم أستطع أن أكون كاتبًا فلا حاجة بى أن أكتب!"

فالكتابة، بمعنى صف الكلمات وتدوينها، نشاط جد مألوف لا ابتكار فيه، وحسبما يرى صوت نيكى الثانى، هو عمل يخلو من الغموض. فبوسع كل من يعرف الكتابة أن يأخذ أداة فى يده ويضع خطوطًا على سطح مستو. ومع ذلك فإن كون المرء كاتبًا يبدو عملاً يقدِّره المجتمع، وله ثقل وأهمية مؤثرة، فنسمع الناس ينطقون لفظ "كاتب" مفخمًا يرغب نيكى أن يكون كاتبًا لأنه يرغب فى تلك المكانة الاجتماعية، فهو يريد أن يكون له تأثير فى المجتمع . ولكن ما أسعد الكاتب الذى يبدأ ببساطة بممارسة الكتابة ذاتها - أى تسويد الصفحات البيضاء - قبل أن يواجه الدور الذى يقدره المجتمع. وهو ليس دائمًا دورًا سعيدًا هانئًا حسن الطالع كى تكبل نفسك به، كما أنه لا يأتى بلا مقابل، ولكنه، مثل كثير من الأدوار، قد يمنح قدرًا من القوة لأولئك الذين يرتدون حلته. ولكن الحلة تختلف. فكما يولد كل طفل لأبوين بعينهما، وفى سياق لغوى ومناخى وسياسى معين، فهو يولد أيضًا وحوله منظومة من الآراء المسبقة حول الطفولة : ما إذا كانت رؤية الأطفال أفضل من الاستماع إليهم، ما إذا كان عدم ضربهم بالعصا يفسدهم، ما إذا كان علينا امتداحهم كل يوم حتى لا يفقدون الاعتداد بالنفس، وما إلى ذلك. هكذا الحال أيضًا مع الكُتاب. فلا ينشأ كاتب من الطفولة فى بيئة بلا مؤثرات، تخلو من الميل نحو الكُتاب والتحيز لهم. وينطلق كل منا وفى ذهنه تصورات مسبقة عما نكون أو ما يجب أن نكون، وعن العناصر الأساسية للكتابة الجيدة، والأدوار الاجتماعية التى تقوم بها الكتابة أو يجب أن تقوم بها. وينمى كل منا أفكاره الخاصة عما يكتبه من حيث صلته بتلك التصورات المسبقة. وسواء حاولنا أن نحيا مخلصين لتلك التصورات، أو ثرنا عليها، أو وجدنا آخرين يستخدمونها فى الحكم علينا، فهى تؤثر فى حياتنا ككُتاب. لقد نشأت أنا نفسى فى مجتمع ربما بدا من الوهلة الأولى أنه يخلو من مثل هذه التصورات المسبقة. فمن المؤكد أن حديث الكتابة والفن لم يكن يتصدر الحوارات اليومية فى كندا عند مولدى، عام ١٩٣٩، بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية بشهرين ونصف. فالناس كانت تشغلهم أشياء أخرى، وحتى لو لم يكن الأمر كذلك ما فكروا فى الكُتاب. فبعد ذلك بتسعة أعوام نشرت إحدى المجلات مقالاً بعنوان "يستطيع الكنديون القراءة، ولكن هل يفعلون؟"، حيث يرى الشاعر إيريل بيرنى

أن معظم الكنديين يحتفظون فى بيوتهم بثلاثة كتب سميكة التجليد لا غير هى : الإنجيل ، وأعمال شكسبير ، ورباعيات الخيام لفيتسجيرالد.[٧] ينحدر أبواى من نوفا سكوتيا، وهى إقليم شعرا بأنهما منفيان منه طيلة حياتهما. فقد ولد والدى عام ١٩٠٦ ابنًا لأحد فلاحى الغابات البرية النائية. وكانت والدته تعمل بالتدريس وهى التى شجعته أن يعلم نفسه عبر دورات دراسية بالمراسلة، فلم تكن فى الجوار مدرسة عليا. والتحق والدى بمدرسة المعلمين، ثم عمل بالتدريس فى مدرسة ابتدائية، ووفر بعض النقود، ثم حصل بعد ذلك على منحة دراسية، وكان يعمل شهور الصيف فى معسكر للأخشاب حيث يقضى الوقت فى الخيام، يعد طعامه بنفسه، وينظف أقفاص الأرانب نظير أجر زهيد، وفى الوقت ذاته استطاع أن يرسل نقودًا كافية لأسرته لإلحاق أخواته الثلاث بالمدرسة العليا، ثم انتهى الأمر بأن حصل على الدكتوراة فى علم حشرات الغابات. ولعلكم تستنتجون أنه كان يؤمن بالاكتفاء الذاتى، وكان ديفيد هنرى ثورو من كتابه المفضلين. كان والد أمى طبيبًا ريفيًا من ذلك النوع الذى يقود مركبة الجليد تجرها الدواب يخترق بها عواصف ثلجية عاتية، ليولِّد النساء على مناضد المطابخ. أما أمى نفسها فكانت فتاة متشبهة بالصبية، تعشق ركوب الخيل والتزحلق على الجليد، ولا تميل إلى الأعمال المنزلية، وتسير فوق الأعمدة الممتدة تحت سطح شونة الغلال، وتمارس عزف مقطوعات البيانو ورواية مفتوحة على ركبتيها، فقد بُذلت معها جهود عديدة لتكون سيدة راقية. رآها والدى تتزحلق هابطة الدرابزين فى مدرسة المعلمين وعندها قرر أن تكون تلك هى الفتاة التى يتزوجها.

عندما وُلدت كان أبى يدير محطة صغيرة لأبحاث حشرات الغابات فى كويبك[٨] الشمالية. وفى كل صيف يرحل أبواى نحو الشمال ، وفى الخريف عندما يحل الجليد يعودان إلى المدينة حيث يتخذان مسكنًا جديدًا كل مرة. وحين كان عمرى ستة أشهر حملانى إلى الغابات فى حقيبة قماشية، وأصبحت المساحات الخضراء الممتدة موطنى.

يسود الظن بأن فى طفولة كل كاتب ما يتصل برسالته التى خلق لها، ولكن إذا تأملنا هذه المرحلة عند الكُتاب نجدها تختلف حقيقة من كاتب إلى آخر أيما اختلاف.

ولكنها غالبًا ما تنطوى على الكتب والوحدة، وعلى الدرب ذاته كانت طفولتى. فلم يكن فى الشمال أفلام أو مسارح ولم تكن الإذاعة تعمل جيداً. ولكن الكتب كانت دائمًا هناك. فتعلمتُ القراءة مبكرًا ، وكنتُ قارئة نهمة أقرأ كل ما يقع فى يدى، فلم يمنعنى أحد أبدًا من قراءة كتاب. فقد كانت أمى تحب الهدوء فى الأطفال، والطفل الذى يقرأ طفل شديد الهدوء.

بما أننى لم أر فى الحقيقة أحداً من أقربائى، بدت لى جدتاى مثل جدة هوود الفارسة الحمراء، تنتميان إلى عالم أسطورى، وربما كان لذلك تأثيره على حياتى الكتابية فيما بعد، من حيث عدم القدرة على التمييز بين الواقعى والخيالى، فكل حياة يعيشها المرء هى أيضًا حياة داخلية، حياة نبدعها. عاش عدد كبير من الكتاب طفولة منعزلة؛ وكان فى حياة الكثيريين منهم رواة يقصون عليهم الحكايات. وكان أبى أول من عرفت من الرواة فى حياتى، فى البداية كنت أستمع فحسب، ولكن سرعان ما أتيحت لى فرصة المشاركة. فقد كانت القاعدة أن تستمر فى الحكى حتى تنضب أفكارك أو ترغب فى أن تأخذ دورك فى الاستماع. كنا نحكى قصة طويلة تدور حول نوع من الحيوانات فوق الطبيعية التى تعيش فوق كوكب بعيد. وقد يخلط الجاهل بين تلك الحيوانات والأرانب، ولكنها كانت لواحم لا تعرف الرحمة ذات قدرة على الطيران فى الهواء. وكانت المغامرات محور هذه القصص، فكلها تدور حول حرب وأسلحة وأعداء وأحلاف ومحاولة الوصول إلى كنز خفى وهروب جرىء.

كانت القصص لأوقات الغسق وفترات المطر، أما فى غير ذلك من الأوقات فكانت الحياة سريعة الحركة وعملية. وقلما ورد ذكر أخطاء السلوك الأخلاقى والاجتماعى، فلم يتسع المجال أمامنا لإتيان تلك الأخطاء. كنا نتلقى توجيهات الكبار بتجنب أفعال الحماقة المميتة – "لا تشعلوا النيران فى الغابات"، "احذروا السقوط من القوارب"، "لا تذهبوا للسباحة أثناء العواصف الرعدية"وما إلى ذلك. وحيث إن أبى كان يبنى كل شىء – الكبائن التى نعيش فيها والأثاث ومرافئ القوارب وغير ذلك – كانت المطارق والمناشر ومبارد الصقل والمثاقب والمثاقب اليدوية الدوارة وأدوات أخرى خطرة مسننة من كل

نوع فى متناول أيدينا ، ولطالما لعبنا بها جميعًا. وأخيراً تعلمنا الطريقة المثلى لتنظيف البندقية ("انزع الرصاصات أولاً"، "لا تنظر داخل ماسورة البندقية من طرفها الأمامى") وتعلمنا أيضًا كيف نقتل سمكة بسرعة (بأن نرشق نصل السكين بين العينين). ولم يكن التقزز والتشكى من الأمور التى تلقى تشجيعًا فى أيامنا؛ فمن المنتظر ألا تفعلها الفتيات، مثلها فى ذلك مثل الفتيان؛ فلم يُقابل البكاء بالتسامح والملاينة. وكان الجدل العقلانى يلقى تشجيعًا واستحسانًا ، وكذلك الفضول لمعرفة كل شىء تقريباً.

ولكنى لم أكن عقلانية فى أعماقى. كنت أصغر أبناء الأسرة وأكثرهم بكاءً، وكثيراً ما كانوا يرسلوننى لقسط من النوم بسبب الإعياء الشديد، ويظنوننى سريعة التأثر بل مريضة بعض الشىء ، وربما كان ذلك لأننى لم أهتم كثيراً بما تهتم به الفتيات مثل الحياكة والفساتين والأرانب المحشوة. وكنت أرى نفسى صغيرة لا خطر منى، مثل قطعة الحلوى الهشة مقارنة بالآخرين. وفى عمر الثانية والعشرين لم أكن أجيد التصويب على سبيل المثال، ولم أحسن استخدام الفأس. وقد استغرقنى الأمر طويلاً كى أدرك أن الأصغر فى عائلة التنين هو أيضًا تنين فى نظر أولئك الذين يرون التنين كائنا مرعبًا.

عام ١٩٤٥ بلغت الخامسة، كان ذلك عندما انتهت الحرب وعادت البالونات والمجلات الفكاهية الملونة. وفى ذلك الوقت بدأت علاقتى بالمدن وبأناس آخرين. وبعد الحرب راج بناء المساكن وكان منزلنا آنذاك واحداً من البنايات الجديدة متعددة الطوابق. وكانت حجرة نومى مدهونة باللون الوردى الفاتح، وذلك لأول مرة ، فلم تكن أى من حجرات النوم التى نمت فيها من قبل مدهونة الحوائط. التحقت أيضًا بالمدرسة للمرة الأولى، أثناء شهور الشتاء. وأتعبنى الجلوس على مقعد طوال اليوم، فازدادت مرات إرسالهم لى للنوم أكثر من ذى قبل. فى نحو السابعة تقريباً كتبت مسرحية. كان بطلها عملاقًا؛ وكانت تدور حول الجريمة والعقاب؛ كانت الجريمة هى الكذب، كما يليق بروائية فى المستقبل ، وكان العقاب أن يسحقه القمر حتى الموت. ولكن من يمثل تلك

الرائعة؟ لا يمكننى أن أكون كل الشخصيات مرة واحدة. وكانت العرائس المتحركة بالخيوط هى الحل. فصنعت الشخصيات من الورق، وأقمت المسرح على صندوق من الورق المقوى.

لم تحقق هذه المسرحية نجاحًا كبيراً. وحسبما أذكر، فقد سخر منها أخى وأقرانه، وبذلك كانت تجربتى الأولى مع النقد الأدبى. وكففت عن كتابة المسرحيات وشرعت فى كتابة رواية ؛ ولكنى لم أتجاوز أبداً المشهد الاستهلالى والذى فيه تنجرف الشخصية الرئيسية، وهى نملة ، نحو قاع النهر على طوف خشبى. ربما كانت متطلبات الشكل الروائى الطويل تفوق قدراتى آنذاك. على كلٍ فقد توقفت عن الكتابة وقتها، ونسيت الأمر برمته. ثم تحولت إلى الرسم بدلاً من الكتابة، وكنت أرسم صوراً لنساء يسايرن الموضة، ويدخنَّ السجائر فى مباسم ، ويرتدين ملابس تنكرية وأحذية بكعوب عالية جداً. ولمَّا صرت فى الثامنة انتقلنا مرة أخرى لمنزل آخر ذى طابق واحد من منازل ما بعد الحرب ، وهو أقرب هذه المرة لقلب تورنتو، وكانت حينئذ مدينة ريفية كئيبة عدد سكانها سبعمائة ألف. فى ذلك الوقت واجهت الحياة الواقعية فى صورة غيرى من الفتيات الصغيرات، فرأيت تعاليهم المتألِّه واحتشامهم المتكلف وحياتهم الاجتماعية البيزنطية القائمة على الهمس والنميمة الآثمة والعجز عن التقاط دود الأرض دون التمعج هنا وهناك والمواء فى صخب كقطيطات صغيرة. وكنت أكثر إلماماً بأسلوب التفكير المباشر الصلب عند الأولاد: فقد كنتُ على دراية ومعرفة بحرق الحبل على الرسغ وحيلة الإصبع الميتة، على حين كانت الفتيات الصغيرات كائنات غريبة بالنسبة لى. وكنتُ شديدة الفضول نحوهن ومازلت . كنا حينئذ فى نهاية الأربعينيات. ولم تعد هناك حاجة للنساء فى المجهود الحربى، فحُشدن عائدات إلى الوطن، وارتفعت معدلات الإنجاب: فالزواج وأربعة أطفال كانت الصورة المثلى، واستمر الأمر كذلك لخمسة عشر عاماً تالية. وكانت كندا فى انعزال ثقافى فلم تتأثر تأثراً كاملاً بالمذاهب الفكرية، فكانت الحياة الأسرية الهادئة هى الاتجاه السائد المفضل، وإن ظلت هناك بعض النماذج النسائية المغامرة مثل أميلا إيرهارت، وبعض النساء ذوات الثقافة الرفيعة وبعض

النساء المستقلات بل المتطرفات اللاتى عشن فى الثلاثينيات والأربعينيات وكن دائما يَعلُن أنفسهن.

تحت كل ما بدا على السطح توارت طبقة إضافية من الخوف ، فالقنبلة الذرية كانت قد انفجرت، والحرب الباردة مستمرة، وكان "جو ماكارثى" قد بدأ ضربه للشيوعيين والتنكيل بهم . وحرص كل واحد على أن يبدو طبيعيا، عاديا، لا تظهر عليه أى أمارة تربطه بالشيوعية. ورأيت الناس ينظرون إلى والدایَّ، اللذين كانا يومًا نموذجًا يحتذى فى رجاحة العقل وحصافة الفكر، على أنهما غريبا الأطوار، ربما ليس على أنهما اثنان من المجانين لا خطر منهما، ولكن ربما على أنهما ملحدان أو مختلفان بشكل آخر. وحاولت أن أكون مثل الآخرين، مع أننى لم أكن أعلم كثيراً ما يجب أن يكون عليه "الآخرون".

بلغت العاشرة عام ١٩٤٩، وهو عمر باتى باج، التى شاع غناؤها آنذاك، والتى أثبتت نفسها فى أول مرة استمعت فيها إلى أغنياتها مسجلة على شرائط، فقد كنت أتعرض آنذاك لإفساد الثقافة الشعبية، مما أثار ذعر أبویَّ . وكان ذلك الوقت هو عصر المسلسلات الإذاعية ذات المسحة العاطفية الميلودرامية، ومنها تلك التى كانت تذاع ليلاً مثل "الدبور الأخضر"و"الصومعة الداخلية"، وكان أيضًا عصر إعلانات المجلات التى ضخمت بذرة الرعب فى نفوس الناس ودفعت ربات البيوت لإعلان الحرب على القذارة. فالبثور والنفس كريه الرائحة وقشر الرأس ورائحة الجسم، كلها أمراض أخرى تصيب السكان؛ وكنتُ مبهورة بالإعلانات التى تظهر على الغلاف الخلفى للمجلات الفكاهية، وتضم حكايات عن الفشل الاجتماعى تحلها أنبوبة من معجون الأسنان، أو الحكايات الخرافية عن تشالرز أطلس الذى يستطيع، بفضل تمارين بناء الجسم التى يمارسها، أن يمنع المتجبرين من التحرش بك على الشاطئ. وفى ذلك الوقت قرأتُ الأعمال الكاملة لإدجار آلان بو، فقد كانت أعمال بو فى مكتبة المدرسة، فهو لا يتعرض لموضوع الجنس ومن ثم اعتبروه مناسباً للأطفال. وأدمنتُ قراءة أعمال إى نيسبيت **E. Nesbit**، وقرأتُ كل ما عثرتُ عليه من مجموعات الحكايات الشعبية لأندرو لانج. ولم تعجبنى نانسى

درو، المرأة المخبر، فلم أحتمل نزعتها الأخلاقية العالية، ولكنى أحببت شارلوك هولمز فى عمر الثانية عشرة، وهى عاطفة بلا أمل ولكنها آمنة.

كنت حينئذ فى المدرسة الثانوية، فى عمر صغير للغاية. ففى ذلك الوقت كان يمكن أن يتخطى الأطفال بعض السنوات الدراسية، ولكن لا يمكنهم ترك المدرسة قبل عمر السادسة عشرة، وبذلك وجدت نفسى فى فصل دراسى مع أشخاص ضخام البنية يحلقون ذقونهم. وفى المقابل كنتُ مصابة بالأنيميا وأشعر بضوضاء غريبة فى قلبى وأذهب للنوم كثيراً. ولكن فى العام التالى كبرتُ بعض الشىء ، وكان قد ترك المدرسة كل ذوى المعاطف الجلدية والموتوسيكلات وسلاسل الدراجات التى يخفونها تحت جواربهم، وكنتُ قد تناولت كبدا مشويا وأقراص الحديد لتمنحنى نشاطًا وحيوية، وبذلك يمكنك القول إن الأمور تحسنت بعض الشىء .

كنتُ فى الخامسة عشرة عندما ظهر إلفيس بريسلى لأول مرة، وبذلك أجدت رقص الفالس والروك آند رول، ولكن فاتنى التانجو الذى لم يكن شائعًا فى ذلك الوقت. كان ذلك عصر رقصة السوك هوب والعلاقات العاطفية الرومانسية وسينما السيارات والمقالات حسنة النوايا التى يكتبها الكبار عن مخاطر القبلات العاطفية. ولم يكن فى مدارسنا تدريس للجنس ، فكان مدرس الألعاب الرياضية يتهجى كلمة "دم" بدلاً من نطقها، خشية أن يغشى على الفتيات من وقع الكلمة. وقد عُرفت أقراص منع الحمل فى مرحلة مستقبلية متقدمة. وكانت الفتيات اللاتى يحملن يختفين عن الأنظار. فسواء كن يجهضن مما يتسبب فى قتلهن أو تشويه أجسادهن، أو كانت تقام لهن حفلات زفاف تطلق فيها البنادق، ثم يغسلن الحفاضات، أو يختفين فى دور للأمهات غير المتزوجات حيث يدعكن الأرضيات ، فقد كان هذا هو المصير الذى لابد من تجنبه بأى ثمن، وكان المشد المطاطى للجسد متاحًا لتجنب هذا المصير. لقد بدت الثقافة برمتها ـ مثل ثقافات أخرى قبلها ـ تنتظم فى سياق يشجع على مغريات ومثيرات لا تنتهى يقترن بها سور قرميدى عال. ومع ذلك فقد تعلمت الكثير عن الجانب المهمل غير الأخلاقى من الحياة عبر الصفحة المطبوعة. فحتى السادسة عشرة اتسعت قراءاتى وتنوعت، إذ شملت كل

شيء من جين أوستن حتى مجلات قصص الحب الحقيقية إلى الخيال العلمى الغث إلى "موبى ديك" ، ولكنها انقسمت بوجه عام إلى ثلاثة أنوا ع من الكتب: كتب قرأتها فى المدرسة كجزء من المقرر الدراسى وكتب مقبولة قرأتها فى العلن خارج المدرسة، وكنتُ قد عثرتُ عليها فى المنزل أو حصلت عليها من المكتبة، وكتب يكتنفها الشك على أنها محرمات، وكنتُ أختلس النظر إليها بينما أجالس أطفالاً لجيران لا يكترثون، وبذلك وصلت يدى إلى كتب مثل "كهرمان إلى الأبد" Forever Amber "وغابة اللوح الأسود" The Blackboard Jungle، وذلك الكتاب الأخير يترنم بمخاطر سترات النيلون الشفافة. وأكثر هذه الكتب إثارة للرعب كتاب "بيت بيتون"، الذى اشتريته خفية من محل قريب، وقرأته فوق سطح الجراج، الذى كنت أصل إليه بسلم خشبى وكان مريحاً فى استوائه. أرادت بطلة هذا الكتاب أن تكون كاتبة، ولكن ما اضطرت إلى فعله لتحقيق هذا الهدف كان مقززاً إلى أبعد الحدود. لا بأس، فمن المؤكد أن توفرت لديها مادة ثرية للكتابة. فقد تناول الكتاب علاقات محرمة وأمراضاً تناسلية وحوادث اغتصاب ودوالى الساقين وغير ذلك.

كان الحال على النقيض فى المدرسة، فقد قصد بالمنهج الدراسى أن يكون بريطانياً، وقصد به أيضاً أن يتناول الفترة قبل الحديثة. أعتقد أن كان الهدف من ذلك تجنب الجنس على المسرح المباشر للأحداث، وإن كان الكثير منه يحدث خلف الكواليس، سواء كفعل أو احتمال حدوث الفعل ، ودائماً ينتهى الأمر بكارثة ، ومن ذلك مسرحية "روميو وجوليت" Romeo and Juliet ، وروايات "طاحونة على نهر فلوس" The Mill on the Floss، و"تيس من دوربيرفيل" Tess of the d'Urbervilles، و"عمدة كاستربريدج" The Mayor of Casterbridge . ، كما ضم المقرر كثيراً من الشعر. وكان التركيز الدراسى على النصوص، وحدها دون غيرها. فقد تعلمنا أن نحفظ تلك النصوص، وأن نحلل بناءها وأسلوبها، وأن نكتب تلخيصاً لها، ولكن لم يوضع إحداها فى سياقه التاريخى أو سياق سيرة حياة مؤلفها. أعتقد أن هذا الاتجاه كان متأثراً بالنقد الجديد، مع أن أحداً لم يذكر ذلك المصطلح ، ولم يتحدث أحد عن الكتابة من حيث إنها عملية

متنامية أو مهارة حرفية، أى من حيث إنها شىء يمارسه أناس حقيقيون فى الواقع. فى مثل هذه االظروف، كيف تيسر لى أن أصبح كاتبة؟ لم يكن ذلك أمرًا متوقعًا، ولم يكن شيئًا اخترته، كما قد يختار المرء أن يصبح محاميًا أو طبيب أسنان. ببساطة فقد حدث الأمر فجأة عام ١٩٥٦، بينما كنتُ أعبر ملعب كرة القدم فى طريق العودة من المدرسة. إذ كتبت قصيدة فى رأسى، ثم دونتها على الورق، وبعد ذلك صارت الكتابة الشىء الوحيد الذى أود أن أفعله. لم أكن أعرف أن قصيدتى تلك ليست جيدة على الإطلاق، وحتى لو كنت عرفت ربما ما أعرت الأمر التفاتًا. ليست النتيجة ولكنها التجربة هى التى أسرتنى فى شباكها، إنها الإثارة. وكان تحولى من لا كاتبة إلى كاتبة تحولاً خاطفًا، مثل تحول موظف وديع فى بنك إلى وحش بارز الأنياب فى الأفلام التجارية. وربما ظن كل من رآنى أننى تعرضت لإشعاع كميائى أو كونى من ذلك النوع الذى يحول الفئران إلى عمالقة أو يخفى الرجال.

لم أكن كبيرة بما يكفى لأعى ما حدث لى. فلو أننى كنتُ قد قرأتُ بعضًا عن حياة الُكتاب، أو أى شىء عنهم على الإطلاق لكنت أخفيت التحول المخزى الذى حدث لى. ولكنى على العكس، أعلنته، مما صدم مجموعة الفتيات اللاتى كنت أتناول معهن غدائى من الحقيبة الورقية بكافتريا المدرسة الثانوية. عندئذ أخبرتنى إحداهن بأنها ترانى شجاعة للغاية كى أعلن شيئًا كهذا؛ إنها ترانى قوية الأعصاب. والحقيقة ببساطة أننى كنت جاهلة.

أثار الأمر أيضًا عند إعلانه ذعر والدىَّ، مع الأخذ فى الاعتبار أن سعة صدرهما مع ديدان الفراشات والخنافس وغيرها من أنماط الحياة غير البشرية لا تشمل الفنانين. وكما كانت عادتهما، فقد لزما الصمت وقررا أن ينتظرا نهاية ما تمنيا أن تكون مجرد مرحلة أمر بها، وألمحا إلى اقتراحات عن ضرورة أن يتخذ المرء عملاً مدفوع الأجر. وكانت إحدى صديقات أمى أكثر ابتهاجًا بالأمر. فقالت: "هذا جميل يا عزيزتى، فعلى الأقل يمكنك أداء هذا العمل فى المنزل" . (فلقد افترضت أن سيكون لدىَّ منزل فى النهاية، مثل كل فتاة راجحة العقل. فهى لم تطلع على المفاسد الحديثة التى

تحيط بالكاتبات من النساء، ولم تعرف أن تلك الكائنات الصلبة التى وهبت حياتها للكتابة تتغاضى عن كل ذلك فى سبيل حياة إما عذرية خارجة عن المألوف، أو مستهترة غير أخلاقية أو ينتهى بهن الأمر إلى الانتحار، فكل واحدة منهن تعانى من هذا أو ذاك) .

لو ساورنى الشك فى الدور المنوط بى، ليس فقط من حيث الكتابة، ولكن من حيث أننى امرأة كاتبة ـ وياله من مصير لا فكاك منه ـ لقذفت عبر الحجرة بقلمى الجاف الأزرق الذى يتسربْ منه الحبر متسببًا فى بقع زرقاء، أو تخفيتُ تحت اسم قلم مستعار يتعذر الوصول إلى حقيقته، مثلما فعل بى ترافين **B. Traven**، مؤلف رواية "كنز سيرا مادرا" **Treasure of the Sierra Madre**، الذى لم تكتشف أبدًا حقيقة شخصيته. أو لعلنى كنتُ أفعل مثل توماس بنشون **Thomas Pynchon**، فلا أدلى بأى أحاديث صحفية ولا أسمح بظهور صورتى على أغلفة الكتب؛ ولكنى وقتها كنتُ صغيرة لا أعرف شيئًا عن مثل هذه الحيل الماكرة، والآن تأخر الوقت كثيرًا.

تبين السير الذاتية أن فى حياة الصبا المبكر لحظات حاسمة تتنبأ باتجاهات المستقبل للفنان أو العالم أو السياسى. فلابد من أن يكون الطفل أبا الرجل، وإذا لم يكن كذلك، سيقوم كاتب السيرة الذاتية ببعض أعمال القص واللصق فيلصق رأسًا مختلفًا ليبدو كل شىء على ما يرام. إننا نتمنى أن نؤمن بعالم منطقى. ولكن عندما أسترجع حياتى التى عشتها قبل أن أبدأ الكتابة، لا أجد فيها ما يعلل الاتجاه غير المألوف الذى سلكته ، أو لم أجد فيها شيئًا يختلف عن أولئك الذين لم يصبحوا كتابًا.

عندما نشرت أول مجموعة شعرية حقيقية لى فى عمر السادسة والعشرين ـ أقول "حقيقية" مقارنة بذلك الكتيب الصغير الذى طبعته بنفسى على مطبعة أسطوانية فى قبو أحد أصدقائى، حسبما كان شائعًا بين الشعراء آنذاك ـ كتب لى أخى "أهنئك على نشر مجموعتك الشعرية الأولى، فقد تعودت أن أفعل مثل هذه الأشياء فى شبابى" . وربما كان ذلك هو المفتاح. ففى طفولتنا كانت لنا الاهتمامات نفسها، ولكنه تركها وتحول لأشكال أخرى من التسلية، بينما لم أفعل أنا مثله. عام ١٩٥٦ ، كنتُ لا أزال فى المدرسة

الثانوية دون أن يلوح لى إنسان يشاركنى رؤيتى لما يجب أن أفعل أو أستطيع أن أفعل. لم أعرف شخصًا كان كاتبًا، عدا خالتى، التى كتبت قصص أطفال لمجلات مدرسة الأحد، والتى بدت لعقلى الصغير المتعالى غير ذات قيمة. فلا روائى ممن قرأت لهم - لا أحد ممن كتب للكبار، سواء كتبًا هزيلة أو أعمالاً أدبية - كان على قيد الحياة ويعيش فى كندا. لم أكن قد بدأت بعد البحث الجاد عن آخرين مثلى، أستنفرهم من كهوفهم الرطبة أو خميلاتهم الخفية، وبذلك كانت نظرتى فى السادسة عشرة نظرة المواطن العادى، فلا أرى سوى ما يظهر واضحًا أمامى بجلاء. وبدا الأمر وكأن الدور العام للكاتب ، ذلك الدور المسلَّم به فى بلاد وعصور أخرى، لم تقم له قائمة أبدًا فى كندا أو أنه وجد يومًا واندثر. ففى سطور مقتبسة من قصيدة لـ أ. إم. كلين **A. M. Klein** بعنوان "صورة تفصيلية للشاعر" - وهى قصيدة لم أكن قد قرأتها بعد ولكنى وقعت عليها مؤخرًا وتعلقتُ بها مثلما تتعلق بطة حديثة الفقس بكانجرو - يقول الشاعر:

من المحتمل أن يكون ميتًا ولم تكتشف جثته بعد.

من المحتمل أن يعثروا عليه فى مكان ما

فى خزانة ضيقة، مثل جثة فى قصة بوليسية،

واقفًا تحملق عيناه، يكاد ينقلب على وجهه...

ولكن اليقين أنه من مجتمعنا الواقعى

قد اختفى؛ فهو ببساطة لا أهمية له...

هو، إن كان له وجود على الإطلاق، رقم، س من الناس،

اسم يدعى مستر سميث فى سجل لفندق، متخف، ضائع، فجوة فى نص(٩)

كانت فكرتى الأولى لممارسة الكتابة أن أكتب قصصًا تنساب عاطفة رومانسية لمجلات الإثارة، فهى تدر دخلاً عاليًا، كما عرفت من كتاب بعنوان أسواق الكُتاب **Writers' Markets**، وأعيش على أرباحها عندما أكتب أدبا جادا، ولكن بعد

محاولتين فى هذا المجال أيقنت أننى لا أملك اللغة المناسبة. وكانت فكرتى التالية أن ألتحق بمدرسة للصحافة ثم أعمل بعد ذلك فى جريدة؛ فقد ظننتُ أن نوعًا من الكتابة يؤدى إلى آخر - أى ذلك النوع الذى أود ممارسته، والذى صار حينئذ مزيجًا من أعمال كاثرين مانسفيلد وإرنست هيمنجواى. ولكن بعد أن تحدثت فى الأمر مع صحفى حقيقى، وكان قريبًا بعيدًا أتى به والداى ليثبط همتى، عدلت عن رأيى، فقد أخبرنى أنه من حيث إننى فتاة فسأكلف بكتابة أعمدة نعى الوفيات وصفحات المرأة، ولا شىء غير ذلك. وبما أننى كنتُ قد اجتزتُ امتحانات القبول بالجامعة، والتى مازالت تأتينى كوابيس فى أحلامى، تركتُ الأمر. وفكرت أنه بمجرد تخرجى يمكننى تدريس شىء أو آخر. وهو أمر ليس بالغ السوء، فهناك عطلة صيفية طويلة أستطيع خلالها تأليف روائعى.

كان ذلك عام ١٩٥٧ ، وكنتُ فى السابعة عشرة من عمرى. وقد أعلن أساتذتنا أننا مجموعة مملة بليدة، ليس فينا ما يثير الحماس، فلسنا مثل المحاربين القدماء الذين عادوا منذ عقد من الزمان، يمتلئون بالتجارب الصعبة والتعطش للمعرفة، ولسنا أيضًا مثل جماعة اليساريين الذين أثاروا كثيرًا من الاضطراب فى الثلاثينيات، عندما كانو هم أنفسهم طلابًا فى الجامعة. وكان هؤلاء الأساتذة على صواب، فقد كنا مجموعة مملة بوجه عام. كان الأولاد يتطلعون إلى الوظائف المهنية، والفتيات يتطلعن إلى مستقبلهن كزوجات لهم. كان الفريق الأول يرتدى بنطلونات رمادية من الصوف الناعم وبليزر ورابطة عنق، أما الفتيات فيرتدين معاطف من صوف الجمال، وانسامبل من الكشمير وأقراطًا لؤلؤية ملتصقة بالأذن.

ولكن كان هناك أيضًا آخرون. يرتدى الفتيان منهم سترات ذات رقبة عالية ضيقة وترتدى الفتيات أردية سوداء لاصقة تحت تنوراتهن مثل راقصات الباليه، فلم تكن الجوارب الطويلة التى تصل إلى الوسط قد اخترعت بعد، وكانت التنورات إجبارية. وكان هؤلاء الآخرون قلة قليلة، يتميزون غالبًا بالذكاء، ويراهم غيرهم متكبرين ويطلقون عليهم"أدعياء الفن". فى البداية شعرت نحوهم بالرهبة، وبعد عامين كنتُ بدورى ألقى

الرهبة فى نفوس الآخرين. فليس عليك أن تفعل شيئا خاصا لتوحى بهذه الرهبة، إنما عليك فقط أن تفهم مجموعة معينة من الأشياء المفضلة وغير المفضلة، وأن تنظر بطريقة معينة، وعليك أن تكون قليل العناية بالأظافر، وأن تبدو بوجه قلق شاحب، وأن ترتدى ملابس قاتمة وقورة، مثل ملابس هاملت، فكلها أشياء تشى بأنك تفكر فى أمور تستغلق على فهم عامة الناس. كان الشباب العادى يسخر من أدعياء الفن، وخاصة من الذكور منهم، وأحيانًا يزجون بهم على ضفاف الثلوج. وساد الاعتقاد بأن الفتيات ذوات الميول الفنية أكثر من ذوات الإنسامبل "الكشمير" انفتاحًا فى العلاقات العاطفية، وهن أيضًا أكثر قدرة على الألفاظ الطنانة، وأكثر جنونًا ووضاعة وعرضة لسورات الغضب المزاجية؛ فأن تتورط مع إحداهن يعنى أن توقع نفسك فى متاعب أكثر مما تستحقه العلاقة العاطفية. لم يهتم أدعياء الفن بالأدب الكندى، أو أن ذلك الأدب لم يكن شاغلهم الأول فمثلهم مثل الآخرين، لا يكادون يدركون وجوده. فقد ظهر جاك كيروك وجيل الإيقاع السريع فى أواخر الخمسينيات واشتهروا عبر صفحات مجلة "لايف"، ولكن لم يكن لهم تأثير كبير على الفنانين كما كان متوقعًا، فقد جنحت اهتماماتنا أكثر نحو أوروبا. كان من المفترض أن نلم بكل من فوكنر، وسكوت فيتسجرالد وهيمنجواى، وأن يعرف ذوو الاهتمامات المسرحية تنسى واليامز وإيوجين أونيل، وأن نعرف أيضًا شتاينبك صاحب رواية "عناقيد الغضب"، وبعضا من أعمال ويتمان وديكنسون، وكان هنرى ميلر معروفًا لدى أولئك الذين استطاعوا تهريب نسخة من أعماله - فقد كانت أعماله محظورة فى ذلك الوقت - وكان المهتمون بالحقوق المدنية يعرفون جيمس بولدوين، وكنا بطبيعة الحال نعرف إليوت وباوند وجويس وولف وييتس وغيرهم، أما أسماء مثل كيركجارد وصمويل بيكيت وألبير كامو وجان بول سارتر وفرانز كافكا وإيونسكو وبريخت وهاينريش بول وبيراندلو فكان لها سحر خاص. قرأ البعض فلوبير وبروست وبودلير وجيد وزولا وكبار أدباء روسيا - تولستوى ودوستوفسكى. وادعى البعض أحيانًا أنه يحب أيان راند، ليصدم الآخرين، فقد ساد الاعتقاد بأن فى اغتصاب البطل للبطلة واستمتاعها هى بذلك جرأة وتحديًا للأعراف السائدة، مع أن تلك كانت هى الحبكة الفرعية فى عدد من أفلام هوليود الجيدة، التى تصور مشاجرات بسيطة وصفعات على الوجه وأبوابًا تصفق فى عنف وأحضانًا فى النهاية.

فى بلد يفترض أنه كان مستعمرة تملك زمام الثقافة فيها الإمبراطورية البريطانية المتداعية، احتل كتاب بريطانيا المعاصرون مكانًا محدودًا. فكان جورج أورويل قد مات ولكنه لا يزال مقروءًا، وكذلك أيضًا كان ديلان توماس. وأتيحت رواية دوريس ليسنج "المذكرة الذهبية" Golden Notebook لقليل من النساء ذوى القوة والمهابة وقرأها سرًا عدد أكبر منهن. وكانت إريس موردخ فى بدايتها، واعتبرها الناس غريبة الأطوار مما أثار الاهتمام بها، وكان جراهام جرين مازال على قيد الحياة، يحظى بالاحترام، وإن لم يكن بنفس القدر الذى ناله فيما بعد. أما كريستوفر إيشروود فكان له رونق خاص لأنه عاش فى ألمانيا وقت ازدهار النازية. وحظى الكاتب الأيرلندى فلان أوبرين بمتابعة ضئيلة ولكن دءوبة، وكان الحال بالمثل مع رواية كونلى "القبر غير الهادئ" The Unquiet Grave . أما الإحساس الحقيقى بالتأثير البريطانى فكان عبر البرنامج الإذاعى الذى كان يحث على قلب الأوضاع "جون شو"، الذى ظهر فيه بيتر سيلر وبرنامج رائد آخر لمونتى بيثون بعنوان "خارج الحدود" Beyond the Fringe والذى عُرف - حسبما أذكر - عبر تسجيل له.

كانت جماعة المسرح أولى الجماعات الفنية التى اشتركتُ فيها. لم أرغب أن أكون ممثلة، ولكنى كنتُ أعرف كيف أرسم المناظر، وربما استُدرجت للتمثيل، فى أدوار صغيرة، إذا لزم الأمر. فعملتُ لفترة قصيرة فى تصميم لوحات المسرح وطباعتها كبديل للعمل فى صيدلية. ومع أننى لم أكن أتقن هذا العمل إتقانًا عاليًا، إلا أنه لم تكن هناك منافسة كبيرة. فقد كانت الجماعة الفنية صغيرة، مثل الجماعة الفنية فى كندا نفسها، وكل من يتصل بها يتنقل غالبًا بين أكثر من نشاط. وكنت أيضًا صديقة للمغنيين الشعبيين - فقد ساد أسلوب مميز لجمع الأغانى الشعبية الراقصة الأصلية والعزف على آلات موسيقية مثل الهارب الآلى - وعن طريقهم تكونت لدىَّ ذخيرة ضخمة إلى حد كبير من مرثيات المحبين حزينة الترنيم، وخطط قتل دامية وأغنيات قصيرة بذيئة المعنى واللفظ. طوال تلك الفترة لم أكف عن الكتابة، فقد كنتُ أكتب بدافع لا يقاوم، وكانت كتابة رديئة يحدوها الأمل. فلقد مارست الكتابة فى كل أشكالها التى

أكتب فيها منذ ذلك الحين، من قصائد وأعمال روائية وغير روائية ، ثم دونتُ كل ذلك مستعينة بالآلة الكاتبة مستخدمة الأصابع الأربع التى مازلت أوظفها فى الكتابة حتى اليوم. وفى قاعة القراءة بالكلية تعلقت بالمجلات الأدبية القليلة ـ وكانت فيما أعتقد خمس مجلات ـ والتى كانت تنشر بالإنجليزية فى بلدنا، وكنتُ أتساءل : لماذا هى أفضل من قصائدى تلك القصائد المنشورة بها والتى قد يُحكمها محرر أشيب اللحية شديد السطوة. وبعد فترة وجيزة بدأتُ النشر فى المجلات الأدبية التى تصدرها الجامعة، ثم نشرتُ بعد ذلك فى إحدى المجلات الأدبية الخمس التى أحبها، عن طريق المراسلة التى تعلمتُ أسرارها من كتاب أسواق الكُتاب. (وكنتُ أوقع بالحروف الأولى بدلاً من الاسم الأول، فلم أشأ أن يعرف أى من ذوى الشأن أننى فتاة. وعلى كلٍ، فقد درسنا فى المدرسة الثانوية مقالاً لسير أرثر كويلر كوش يقول فيه إن أسلوب الرجل جسور، قوى حيوى وما إلى ذلك، أما أسلوب المرأة فناعم باهت مثل ألوان الباستيل، وهو ممل لا طلاوة فيه. ويولع الكُتاب بالقول بأنهم يجمعون بين الصفات الذكرية والأنثوية، كل حسب قدراته، وهو قول صادق بلا ريب، مع أن الشائع أن معظم من يروجون له من النساء. ولكن ليس الكُتاب محايدى الجنس من حيث اهتماماتهم. والأهم أنهم يلقون معاملة مختلفة خاصة من مراجعى أعمالهم، وهذا الاختلاف فى المعاملة يظهر بجلاء فى أشكال شتى ، وسواء عاجلاً أم آجلاً سيكون له تأثيره عليهم) .

عندما تسلمت للمرة الأولى خطاب موافقة المجلة الأدبية على النشر أذهلتنى الدهشة على مدى أسبوع. فقد كانت صدمة فى الحقيقة. فما تصورته فى أعماق قلبى هدفًا غير واقعى عزيز المنال، لم يعد عزيز المنال على الإطلاق. فقد تحقق كل شىء وكأنه حلم منذر غامض أو قصة خرافية تتحقق فيها الأمنيات. لقد قرأتُ كثيراً فى الأدب الشعبى عن ذهب يتحول إلى فحم فى الصباح، وجمال يتسبب فى قطع يديك، ولكن لم أكن أعرف أن هناك تحايلاً ومخادعة ومخاطر، وثمنًا خفيا قد يكون فادحًا مميتًا لابد أن يدفعه المرء.

عن طريق المجلات الأدبية، وأيضًا عن طريق أساتذتى الذين يكتبون فيها، اكتشفت بابًا خفيًا. كان أشبه بباب فى تل عار، أو بيت للنمل. لا يرى فيه الناظر غير العالم بالأشياء أثرًا للحياة من الخارج؛ ولكن إذا وجدت الباب وشققت طريقك نحو الداخل تطالعك حركة هادرة لا تهدأ. فقد شاهدت أمامى عالمًا أدبيًا صغيرًا يتحرك فى دأب نشط.

يبدو أن للشعراء وجودا فعليا فى كندا؛ فهم يوجدون فى تجمعات صغيرة، بل ولهم مدارس، منها "الكوزموبوليتان" و "أبناء البلد". ولكنهم كانوا ينكرون انتماءهم لهذه المدارس، ثم يهاجمون شعراء آخرين لانتمائهم إليها؛ وكانوا أيضًا يهاجمون النقاد ومعظمهم شعراء مثلهم. وقد أطلقوا أسماء بذيئة على بعضهم البعض، وكانوا يكتبون عروضًا وصفية ومتابعات لكتب بعضهم البعض يربتون بها على أصدقائهم ويجرحون أعداءهم، تمامًا كما ذكر تاريخ الأدب عن القرن الثامن عشر. وكانوا يتعالمون ويلقون بالبيانات العامة، ويسقطون على أشواك الحياة وينزفون.

ساهمت عوامل شتى فى إسجاء الاضطراب السائد فى ذلك الوقت. فقد كان نورثروب فراى، وهو أستاذ فى الكلية التى التحقت بها، قد نشر لتوه كتابًا بعنوان "تشريح النقد" (The Anatomy of Criticism (1956، أثار اهتمامًا واسعًا داخل البلاد وخارجها، وأحدث ضجة عالية بين الشعراء، الذين سرعان ما انقسموا إلى فريقين، أحدهما مؤيد للأسطورة والآخر ضدها. وكان فراى هو الذى أطلق بيانا ثوريا، ليس لكندا وحدها ولكن لكل مجتمع من المجتمعات وخاصة الاستعمارية منها، يقول فيه : "... مركز الحقيقة حيث يتصادف أن يكون المرء، ومحيطها ما يدركه خيال المرء"(١٠)، (ومن ثم فليس ضروريا على الإطلاق أن تكون من لندن أو باريس أو نيويورك). وعلى مقربة وفى كلية مجاورة كان مارشال ماكلوهان قد أثار ضجة أخرى بكتابه "مجرة جوتنبيرج" (The Gutenberg Galaxy (1960، ولكنها هذه المرة كانت ضجة حول وسائل الإعلام وتأثيرها على الجمهور المتلقى واحتمال انقضاء عهد الكلمة المكتوبة. (فجزع وانزعج لذلك كُتاب فى لندن وباريس ونيويورك كما انزعجنا وجزعنا له نحن الكُتاب الريفيين).

عمومًا كان الشعراء هم الأكثر عويلاً وإثارة للضجة حول الأدب والإعلام. فعلى غير الشعراء، لم يكن الروائيون وكتاب القصة القصيرة قد جمعوا أنفسهم فى جماعات وصداقات. وكان الروائيون الكنديون المنشورة أعمالهم جد قليلين، وقلما يعرف بعضهم بعضًا، ومنهم من كان يعيش فى بلاد أخرى، ذهبوا إليها لظنهم أنهم لا يستطيعون ممارسة حياتهم الفنية فى كندا. أما معظم الأسماء التى صارت مألوفة فى نهاية الستينيات والسبعينيات، مثل مارجريت لورانس وموردیکای ریتشلر وأليس مونرو وماريان أنجيل وجريم جيبسون ومايكل أونداتجى وتيموثى فيندلى ورودى، فلم يكن حضورهم قد تأكد على الساحة بعد. وجدتُ الدخول إلى بيت النمل السحرى أيسر كثيرًا مما كنتُ أتوقع، ففى ذلك المكان تجد آخرون غيرك ينظرون إليك على أنك كاتب، وربما أيضًا قبلوا ذلك على أنه أمنية سوف تتحقق. فقد انتشرت فى ذلك الوقت جماعات بوهيمية حقيقية، وهى طبقة من المجتمع تنفصل عن الآخرين وتختلف عنهم تماما، وبمجرد أن تدخلها تصبح منها. ومن ذلك على سبيل المثال أن كان هناك مقهى يسمى "السفارة البوهيمية" **The Bohemian Embassy** يقع فى بناية مصنع متداعٍ يجتمع فيه الشعراء مرة أسبوعيا يلقون قصائدهم جهراً. وبمجرد أن نُشرت أعمالى طُلب منى أنا أيضًا أن أفعل ذلك. فوجدتُ الأمر يختلف تمامًا عن التمثيل. فكلمات الآخرين ستار وقناع، ولكنه شيء مقزز أن أنهض لأقرأ كلمات كتبتها أنا نفسى وأكون فى ذلك الموقف الفاضح، مع احتمال أن أجعل من نفسى أضحوكة. ولكن سرعان ما تقبلتُ أن أقرأ شعرى، وفى فترة وجيزة صار الأمر متوقعًا. وما كنتُ سأعرف سوى القليل لو بقيتُ عشر سنوات وراء الستار أشرئب عاليًا لأتطلع للأمام. كان لاجتماعات المقهى عدة مزايا. منها ذلك الاختلاط الشديد، بمعنى أن ضمت هذه الاجتماعات صورًا شتى للاختلاط فى أعلى درجاته. فقد جمعت بين الشباب والأكبر سنًا، وبين الذكور والإناث، ومن نشرت أعمالهم ومن لم ينشروا بعد، والراسخين والمبتدئين، والاشتراكيين المتحمسين والشكلانيين القلقين؛ فقد امتزج الجميع والتفوا حول المناضد ذات المفارش مربعة الرسوم والشمعدانات المصنوعة من زجاجات النبيذ الكيانتى.

وعلاوة على ذلك، فقد أدركتُ حقيقة أن بعضًا من هؤلاء الناس - حتى المحترمين منهم ومن نشرت أعمالهم - ليسوا على كفاءة عالية. بعضهم كان رائعًا فى بعض الأحيان ولكن فى تفاوت، وبعضهم كان يقرأ القصيدة نفسها فى كل مناسبة، وبعضهم كان متكلفًا على نحو لا يطاق ، وبعض آخر كان واضحًا أن الرجال منهم لا يحضرون إلا لالتقاط النساء والنساء لمصاحبة الرجال. أمن الممكن ألا يكون اجتياز الباب إلى بيت النمل المكتظ بالحركة الشعرية ضمانا حتميا لشىء ؟ فما هى إذن شهادة الاعتماد الحقيقية؟ كيف لك أن تعرف ما إذا كنت حققت المستوى المطلوب أم لا، وما هو ذلك المستوى المطلوب على كل حال؟ فإذا كان بعض هؤلاء الناس قد خدعوا فى موهبتهم ـ وكان واضحًا أنهم كذلك ـ فهل يحتمل أن أكون أنا أيضًا مثلهم؟ وإذا تأملنا الأمر مليا، فما هو المستوى "الجيد"؟ ومن الذى يقرر ذلك وأى معايير يستخدمونها فى الاختبار؟

سأتوقف بالحديث عن نفسى عند هذا الوقت من عام ١٩٦١، حين كنتُ فى الحادية والعشرين من عمرى أعض أناملى وأكاد أدرك ما أوقعتُ نفسى فيه، وأعود للكتابة من حيث هى فن، وإلى الكاتب من حيث أنه الوريث والحامل لمجموعة من المسلمات الاجتماعية حول الفن عامة والكتابة خاصة.

تتميز الكتابة عن سائر الفنون بديمقراطيتها الواضحة، وأعنى بذلك أنها وسيلة للتعبير تكاد تكون متاحة للجميع. وعلى حد تعبير إعلان متكرر فى إحدى الصحف، "لماذا لا تصبح كاتبا؟ ... فلا يحتاج الأمر خبرات سابقة أو تعليمًا خاصًا" . أو مثلما قال إلمور ليونارد على لسان أحد نصابى الشوارع:

... إنك تسألنى... عما إذا كنتُ أعرف كيف أدون الكلمات على الورق؟ فهذا ما تفعله أنت، أيها الرجل، إنك تدون كلمة وراء أخرى كما تتولد فى ذهنك... فلقد تعلمت الكتابة فى المدرسة، أليس كذلك؟ أرجو ذلك. فلديك الأفكار وبوسعك أن تدون ما تود قوله. ثم تأتى بعد ذلك بمن يضع لك علامات الترقيم حيث يجب أن تكون... فهناك أناس يفعلون ذلك من أجلك(١١) .

كى تصبح مغنى أوبرا لا يكفى أن يكون لك صوت جميل ولكن لابد من التدريب لسنوات، ولتكون مؤلفاً موسيقياً لابد من أن تكون لك أذن مرهفة، ولتصير راقصاً لابد من أن يكون لك جسد ملائم، ولتمثل على المسرح لابد من أن تكون قادراً على تذكر دورك، وهلم جرا. أما إذا كنت فناناً بصرياً فأنت تقترب من الكتابة، من حيث سهولتها الظاهرة ، فعندما تسمع تعليقات من قبيل "يستطيع ابنى البالغ من العمر أربع سنوات أن يفعل أفضل من ذلك" تعرف أن الحسد والازدراء يتملكان نفس القائل، وهما من ذلك النوع الذى يصدر عن الاعتقاد بأن الفنان المقصود ليس موهوباً فى الواقع، إنما هو محظوظ أو مخادع ماكر، وربما نصاب أيضاً. يحدث ذلك على الأرجح عندما يعجز الناس عن إدراك موهبة الفنان أو قدرته الخاصة التى تميزه عن الآخرين.

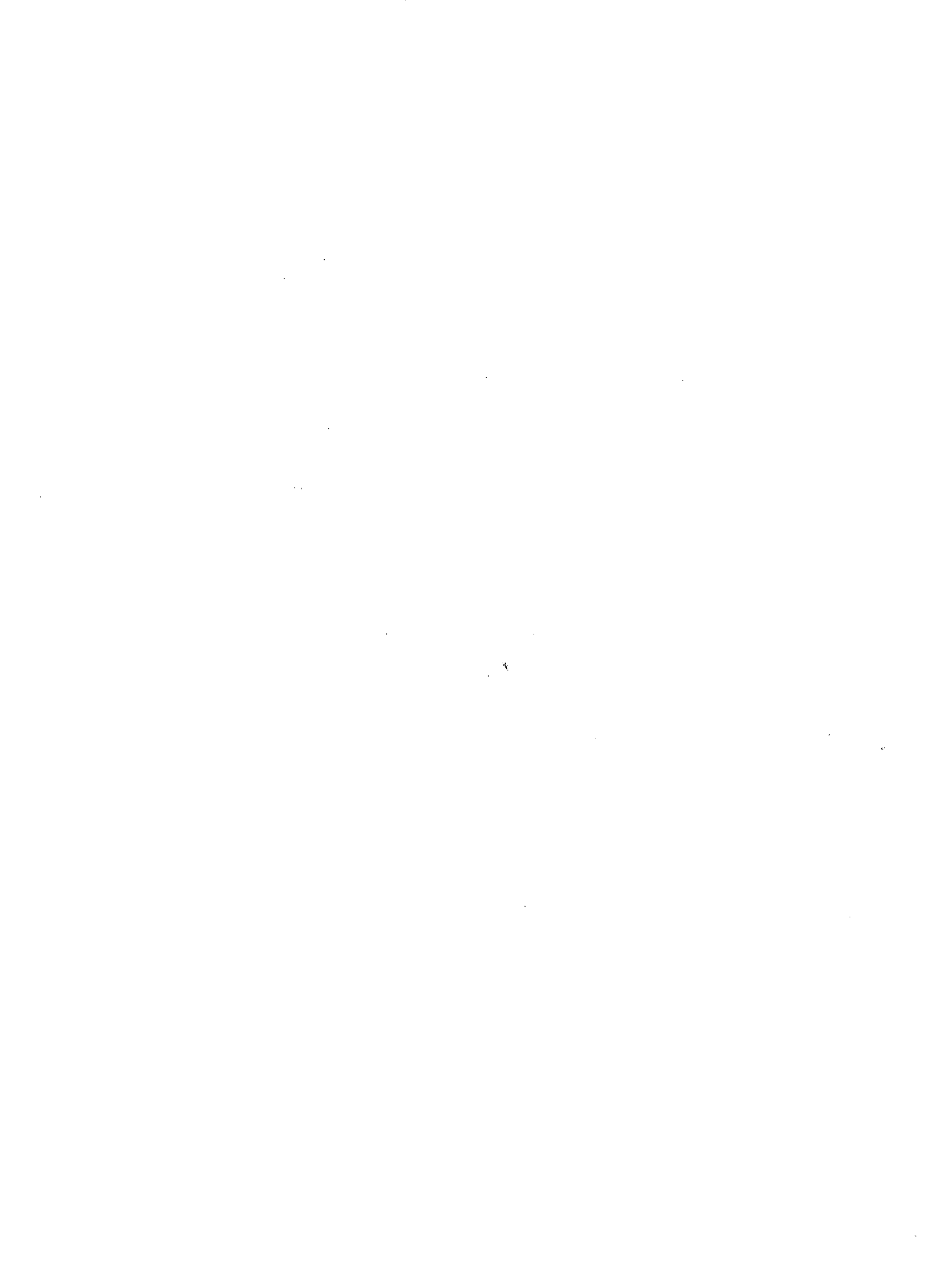
أما فيما يتعلق بالكتابة، فمعظم الناس يعتقدون سرا أن بداخلهم كتاباً لم يسعفهم الوقت لكتابته. وفى هذا التصور بعض الصواب. فبالفعل يحمل الكثيرون كتاباً فى داخلهم - بمعنى أن لديهم تجربة قد يرغب الآخرون فى قراءتها. ولكن لا يعنى ذلك أنهم "كُتاب". وبتعبير يبعث على مزيد من التطير نقول إن بوسع كل شخص أن يحفر حفرة فى المقابر، ولكن لا يسع كل شخص أن يكون حفار قبور. فالأمر يحتاج إلى مزيد من الجلد والمثابرة. و يرجع ذلك أيضاً إلى طبيعة العمل، الذى ينحو كثيراً نحو الرمز. فمن حيث إنك حفار قبور، فأنت لست مجرد شخص يحفر، بل إنك تحمل على عاتقك أحلام الناس للمستقبل، ومخاوفهم وخيالاتهم، وهمومهم التى تؤرقهم، وخرافاتهم أيضاً. فأنت تمثل البشرية، شئت أم أبيت. وهذا هو شأن كل من له دور فى الحياة العامة، بما فى ذلك الكاتب بتفخيم اللفظ. ولكن كما هو الحال مع كل دور عام، يتغير مع الزمن مغزى هذا الدور وجدواه - أى مضمونه العاطفى والرمزى.

استعرت عنوان هذا الفصل من مجموعة قصصية لأليس مونرو كتبتها عام ١٩٧٨ ، ظهرت فى كندا بعنوان "من تظنين نفسك؟"(١٢) **Who Do You Think You Are?** ولكن غيَّر الناشرون البريطانيون العنوان إلى "روز وفلو" **Rose and Flo** وغيره الناشرون الأمريكيون إلى "الفتاة المتسولة" **The Beggar Maid** ، فمن المرجح أن وجد هؤلاء الناشرون

فى العنوان الأصلى غموضًا يستغلق على جمهورهم؛ ولكنه عنوان يسير الفهم على القارئ الكندى فى ذلك الوقت، لاسيما من لديه تطلعات فنية.

والكتاب من نوع رواية التكوين(١٣) Bildungsroman ـ أى أنه سرد لمرحلة الشباب والتعليم ـ فهو يحكى عن فتاة اسمها روز، نشأت لتصبح ممثلة ثانوية. التحقت فى صباها بمدرسة ثانوية فى بلدة كندية صغيرة بعيدة عن التحضر، وكان درس الإنجليزية يستلزم نسخ إحدى القصائد وحفظها. وكانت روز ذات موهبة خاصة فى ذلك فكان بوسعها حفظ القصيدة مباشرة دون حاجة لنسخها أولاً. وتتساءل مونرو "ماذا كانت تتوقع روز أن يحدث بعد ذلك؟ انبهار ومدح واحترام غير معهود؟" إن هذا ما كانت تنتظره بالفعل، ولكنها لم تحصل عليه. فقد انتهت المعلمة إلى أن روز تتفاخر، وهو ما كان حقيقة بالفعل. وقالت لها: "حسنًا، ربما تعرفين القصيدة، ولكن ليس هذا عذرًا يعفيك مما أُمرتِ به. اجلسى واكتبيها فى كراستك. أريدك أن تكتبى كل سطر ثلاث مرات. وإذا لم تنتهى يمكنك البقاء إلى ما بعد الساعة الرابعة." وبالفعل اضطرت روز للبقاء إلى ما بعد الساعة الرابعة، وعندما سلمت ما كتبته قالت لها المعلمة: "لاتحسبى أنك أفضل من الآخرين لمجرد أن باستطاعتك حفظ القصائد. من تظنين نفسك؟"(١٤) . وبتعبير آخر، لا يجب أن تظن روز أن بوسعها الانفلات من القطيع العام لمجرد أن باستطاعتها الإتيان بعمل ماكر غير مهم لا يستطيعه معظم الناس.

كان موقف المعلمة هو الموقف نفسه الذى اضطر لمواجهته فى المائتى سنة الماضية جميع الفنانين فى المجتمع الغربى، خاصة أولئك الذين يعيشون فى البقاع الأصغر والأكثر ميلاً نحو الطبيعة الريفية . حقيقة ، لقد صاغ هؤلاء الفنانون مرارًا سلسلة من التساؤلات حول هذه القضية ذاتها، ومنها سطور الحوار الذى بدأتُ به ، أى ذلك الحوار بين نيكى وصوته الداخلى فى رواية امرأة فى الكثبان. فهل الكاتب ـ وأعنى به الكاتب الذى يصبو إلى ألا يكون مجرد مساهم فى نسخة جريدة أو بارع فى الصياغة الأدبية ، إنما ذلك الذى يتطلع إلى أن يكون فنانًا ـ هو ذلك الشخص المتميز المختلف، وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يكون هذا الاختلاف والتميز؟



الهوامش

(1) E. K. Brown, "The Problem of Canadian Literature," A. J. M. Smith (ed.), *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961), p. 47.

(2) James Reaney, "The Canadian Poet's Predicament," A. J. M. Smith (ed.), *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (Toronto: McClelland and Stewart, 1962), p.115.

(3) Milton Wilson, "Other Canadians and After", *Masks of Poetry,* p.38.

(4) Alice Munro, "Cortes Island," *The Love of a Good Woman* (Toronto: Penguin, 1999) p.143.

(5) Proteus

بروتيس فى الأساطير الكلاسيكية الإغريقية من آلهة البحر، و له قدرة على الظهور فى أشكال مختلفة (المترجمة) .

(6) Kobo Abe, E. Dale Saunders (trans.), *The Woman in the Dunes* (New York: Vintage, 1964, 1972).

(٧) تعنى المؤلفة رباعيات الخيام التى كتبها الشاعر الفارسى عمر الخيام و ترجمها فيتسجرالد .

(٨) إقليم فى شرق كندا

(9) A.M. Klein, "Portrait of the Poet as Landscape," *The Rocking Chair and Other-Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p.50.

(١٠) كثيراً ما ذكر نورثروب هذه العبارة فى محاضراته التى كانت تحضرها المؤلفة أثناء دراستها فى جامعة تورونتو.

(11) Elmore Leonard, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990), p.176.

(12) Alice Munro, *Who Do You Think You Are?* (Agincourt, Ont.: Signet, 1978)

(13) Bildungsroman:

عرف د. مجدى وهبة ذلك المصطلح بأنه: "رواية تكوين الشخصية: مصطلح شاع بين النقاد الألمان لإطلاقه على أى رواية فيها وصف دقيق للأطوار التى تمر بها إحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية من الطفولة إلى النضج."

انظر: مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٤٤(المترجمة).

(14) Alice Munro, *Who Do You Think You Are?* (Agincourt, Ont.: Signet, 1978), p.200.

الفصل الثانى

الخداع

يد جيكل ويد هايد والقرين المراوغ

لماذا هما دائمًا اثنان

عندما تمنح الصدقات، لا تجعل يدك اليسرى تعرف ما تفعله اليمنى؛ فأن تمنح صدقاتك فى السر، يكافئك الرب العالم ببواطن الأمور فى العلن.

متى 6 : 3-4

أيا شعراء العاطفة والبهجة

لقد تركتم أرواحكم فى الأرض !

فهل تحيا أرواحكم فى السماء أيضًا

حياة مضاعفة فى بقاع جديدة ؟

جون كيتس، شعراء العاطفة والبهجة

...لك يد جيكل ولك أيضًا يد هايد...

جويندولين ماك إيوين، اليد اليسرى وهيروشيما (١)

تشى قوى الملاحظة التى تتجاوز المعتاد بحياد استثنائى غير عادى، أو لعلها تؤدى إلى عملية مزدوجة، من حيث الانشغال المكثف والتعاطف الوجدانى مع حياة الآخرين ، وفى الوقت ذاته انفصال وانعزال كبير... فذلك التوتر بين أن تبقى بعيدًا وأن تتورط كلية هو ما يصنع الكاتب.

نادين جورديمر، مقدمة ، «قصص مختارة»(٢)

نشأت فى عالم من الازدواجية. فلم يكن التلفاز معروفًا لأطفال جيلنا ، وكان عصرنا عصر الكتب الفكاهية المصورة ، وفيها لم يكن البطل ذو القوى الخارقة شخصًا ذا شأن، فلا أهمية له سوى أن له أنا أخرى ليست هى الأخرى ذات شأن فى الواقع. فكان سوبرمان فى الحقيقة هو كلارك كنت ذى النظارات السميكة، وكان كابتن مارفيل فى الحقيقة هو بائع الجرائد الأعرج بيل باتسون، أما باتمان فكان فى الواقع نوعًا من الأشخاص يشبه نبات العلق يلعب دور الأحمق العابث فى الحياة الواقعية. لقد فهمت هؤلاء الناس على المستوى العاطفى ، وكذلك فعل كل طفل. فقد تمنينا أن نكون مثل البطل الخارق فى ضخامة جسده وقوته ونفسه الطيبة؛ أما من يحمل الاسم "الحقيقى" الآخر، والذى كان ضعيفًا ضئيل البنية يرتكب الأخطاء وتتحكم فيه كائنات أقوى منا، فذاك ما كناه بالفعل. ولم نكن فى ذلك الوقت قد تأثرنا بييتس ونظريته عن قناع الشخصية.

فقلما كنا نعرف أن أبطالنا ذوى القوى الخارقة ما هم، من بين أشياء أخرى، إلا ظلالاً ألقتها شمس الحركة الرومانسية الغاربة. حقا كانت هناك نماذج سابقة من التنكر والازدواج. فقد تنكر أوليس ليدخل قصوره فى إيثاكا مرة أخرى. وتحكى الأساطير والحكايات الخرافية أن أودين وزيوس وسانت بيتر كانوا يجوبون العالم فى هيئة شحاذين يكافئون من يحسن معاملتهم ويعاقبون من لا يفعل. ولكن الرمانسيين وحدهم دون منازع هم من رسخوا الازدواجية فى الوعى الشعبى كشىء يتوقعونه، وبالأحرى ينتظرونه من الفنانين.

فى كتابه "جذور الرومانسية" The Roots of Romanticism[٣] قدم إسايا بيرلين عملاً يتفوق كثيراً عما أستطيعه من حيث الإيضاح المستفيض لمدى الاختلاف بين كاتب أو فنان "تنويرى" من القرن الثامن عشر - يخدم أفكاراً عامة، ويؤيد النظام القائم الذى ترعاه السلطات الحاكمة - وبين نظيره الرومانسى كما شاعت صورته فى أعمال كثيرة منها أوبرا بوتشينى "البوهيمى" La Boheme حيث يظهر متمرداً فقيراً، ويرفض أن يكون أجيراً. فهم فى حجراتهم الصغيرة الموحشة يبدعون أعمالاً عبقرية؛ بينما يتخم سائر المجتمع على مائدة المادية، يتجشأون ويتجاهلون وجودهم. ومع ذلك فالفنانون وحدهم يملكون الهويات الباطنة والقوى الكامنة، وفى مستقبل الأجيال القادمة هم من يضحك فى النهاية. فما ينتظرهم أكثر كثيراً مما يبدو!

أما الفنانون الذين هم أيضاً كتاب فلديهم ازدواج إضافى، لأن فعل الكتابة ذاته يقسم النفس جزأين. ومن ثم سأناقش فى هذا الفصل ازدواجية الكاتب من حيث هو كاتب.

دائمًا ما تأخذنى بسحرها قصيدة براونينج الكابوسية "إلى البرج المظلم ذهب تشيلد رولاند" Childe Roland to the Dark Tower Came . والراوى هو تشيلد رولاند الذى كان يبحث عن شىء لم يتحدد أبداً، مع أننا نفترض أن ذلك الشىء ليس الكأس المقدسة[٤] . يسعى المرء دائمًا نحو هدف قيم يصبو إليه ويعمل على العثور عليه وإدراكه ، وفى سبيل ذلك يتغلب على كل ما يعترض طريقه من مصاعب ، وكان من المنتظر أن يكون هذا هو شأن تشيلد رولاند. ولكن مع كل خطوة يخطوها كان مسعاه يزداد يأسًا وبؤسًا. فقد سخر منه رجل مسن فى الطريق - وهو فأل سيىء فى المساعى - وحل اليأس محل الشجاعة عندما راح الذبول ينتشر شيئًا فشيئًا فى البقاع الريفية الممتدة التى يسافر عبرها وتنتشر فيها المستنقعات. وأخيراً، وعلى غير توقع، لاح له البرج المظلم ذاته، ووجد تشيلد رولاند نفسه وقع فى فخ، فقد انغلق الامتداد الريفى عليه ولا مخرج هناك. وليس هذا فحسب، إنما أحاطت به أشباح كل من ذهبوا قبله فى هذا المسعى وفشلوا، وهم الآن ينتظرون أن يلقى المصير نفسه، فأدرك رولاند أن سعيه قد خاب.

تحكى القصيدة أن البرج كان بناء يبعث فى النفس رهبة وخوفاً، فهو قصير سميك مربع الشكل، لا سبيل لاختراقه ولا شبيه له فى العالم ؛ ومعلق عليه شىء ما يسمونه قرن معدنى. وهى آلة موسيقية مزعجة ، ومن المرجح أن براونينج استعار الكلمة من تشاترتون، الذى استخدمها بمعنى "البوق"، وأرى أن براونينج أراد صوتها الباعث على التقزز، لأنه يتلاءم مع خلفية المشهد. وعلى كلٍ فالقرن المعدنى هو ما يتحتم النفخ فيه لتحدى من يعيش فى البرج المظلم أو ما يعيشَ فيه، وهو ما نحسبه بشدة نوعاً من الوحوش.

ينتابنى إحساس بأن برج تشيلد رولاند المظلم يشبه حجرة وينستون سميث رقم ١٠١ فى رواية جورج أورويل "١٩٨٤" Nineteen Eighty-Four، ففيها يجد كل شخص ما يخيفه إلى أقصى حد. ولنفترض عمليا أن تشيلد رولاند كاتب - أى أنه يقوم مقام روبرت براونينج نفسه - وأن ذلك السعى هو سعى وراء قصيدة لم تكن قد كتبت بعد فى ذلك الوقت عنوانها "إلى البرج المظلم ذهب تشيلد رولاند"، وأن الوحش القابع داخل البرج المظلم هو تشيلد رولاند نفسه فى حال كتابة قصيدته. ويعود ذلك أولاً إلى أن براونينج كتب القصيدة دفعة واحدة. فلم تكن مشروعاً فى البداية، بل كانت - إذا أردت القول - دفقة شعورية غامرة، وعادة تخرج تلك الدفقات من أعمق أعماق النفس الكاتبة. وثانياً لأنه استلهمها من ثلاثة أبيات لشكسبير من عاصفة البرية، أو مشهد الجنون فى الملك لير:

إلى البرج المظلم ذهب تشيلد رولاند :

هادئة كانت كلماته – ياللعار

أشم رائحة دم رجل بريطانى(٥)

وحسبما نتذكر من طفولتنا، فهذا ما يقوله العملاق فى قصة "جاك القاتل العملاق" وقصص أخرى مشابهة. ولكن القائل فى أبيات شكسبير هو تشيلد رولاند نفسه. وعلى ذلك - حسبما رأى براونينج عند قراءته الأبيات ثم كتابة القصيدة - فإن تشيلد رولاند عملاق ذاته. وهو أيضاً قاتل عملاق ذاته. ومن ثم فهو قرين قاتله.

وبذلك عندما نفخ رولاند فى البوق المشئوم، خرج من البرج الوحش الذى هو أيضًا تشيلد رولاند، وامتزجت المادة وضدها، واكتمل السعى، لأن قصيدة "إلى البرج المظلم ذهب تشيلد رولاند" قد اكتملت. وتقول الأبيات الأخيرة من القصيدة : "غير هياب وضعت القرن المعدنى على شفتى/ ونفخت. "إلى البرج المظلم ذهب تشيلد رولاند"(٦) ، وهكذا تلاشى البطل فى السطر الأخير من القصيدة التى حملت اسمه، والذى تشابه مع العنوان. ومن قبيل المفارقة لم يخب السعى المحكوم عليه سلفًا بالفشل - وذلك لأن هدفه تأليف القصيدة، والقصيدة انتهت بالفعل - وحتى لو تلاشى تشيلد رولاند - فى صورتيه الظاهرتين - مع الانتهاء من القصيدة، سيتواصل وجوده داخل القصيدة التى كتبها لتوه. وإذا انتابتك الحيرة حيال ذلك وشعرت بالدوار تذكر الكتاب الثانى من سلسلة كتب إليس بعنوان "أليس فى المرآة" **Alice Through the Looking Glass** وسؤال أليس "حلم من هذا؟"

فما العلاقة بين الكيانين اللذين نجمعهما تحت اسم واحد، هو "الكاتب" كاتب بعينه؟ وأعنى باثنين الشخص الموجود عندما لا تكون هناك كتابة، ذلك الشخص الذى ينزه الكلب ويتناول طعامه بانتظام ويأخذ السيارة للغسيل وهلم جرا، وذلك الآخر، الشخصية الشبحية الغامضة التى تشاركه الجسد نفسه وفى غفلة من الآخرين تسيطر عليه وتستخدمه لإنجاز الكتابة الفعلية.

على لوحة النشرات بمكتبى حكمة ساخرة منزوعة من إحدى المجلات، تقول: "أن ترغب فى مقابلة مؤلف لأنك تحب أعماله كأن ترغب فى مقابلة بطة لأنك تحب معجون لحمها المفروم المتبل". وهو تعليق مرح على الإحباط الناتج عن مقابلة المشاهير، أو حتى متوسطى الشهرة ، فهم دائمًا أقصر وأكبر سنًا وأكثر ابتذالاً مما تتوقع، ولكن قد يُنظر للأمر من زاوية أكثر تشاؤمًا . فكى يعد معجون اللحم المفروم المتبل ثم يؤكل، لابد من ذبح البطة أولاً . ومن ذا الذى يقوم بالذبح؟

والآن أى يد بلا جسد أو وحش خفى كتب ذلك التعليق القاسى؟ لستُ أنا بالتأكيد؛ فأنا نوع من البشر لطيف ودود، شارد الذهن بعض الشىء ، ماهر فى صنع الكعك، تحبه الحيوانات الأليفة، ويغزل سترات أكمامها بالغة الطول. على كلٍ كان هذا

التعليق القاسى فى بضعة سطور سابقة. كان ذلك وقتها، أما هذا فالآن، فأنت لا تدخل الفقرة نفسها مرتين، وعندما كتبت تلك الجملة لم أكن أنا نفسى.

من كنتُ حينئذ؟ ربما توأمى الشرير أو قرينى المراوغ. فأنا على كلٍ كاتبة، ومن ثم فمثلما يتبع الليل النهار لابد أن يكون لى قرين مراوغ - أو على أحسن تقدير لديه بعض الخلل الوظيفى - يختبئ فى مكان ما. فلقد قرأت أكثر من مراجعة لكتب تحمل لقبا يشترك معى مما يصل إلى حد الإيحاء بأن ذلك الشخص الآخر - صاحب فضل التأليف - ليس أنا بالتأكيد. فعلى سبيل المثال لا يمكن أن تكون هناك شخصية من صنع الخيال تعد رغيفًا أسمر من الخبز المصنوع من حب الشوفان والعسل الأسود، بينما أنا ... ولكنها قصة أخرى.

قد تقول أنه ربما قدر لى أن أكون كاتبة - إما هذا أو محتالة أو جاسوسة أو أى نوع آخر من المجرمين - وذلك لأننى وهبتُ هوية مزدوجة منذ الميلاد. فانطلاقًا من رومانسيته، سمانى أبى باسم والدتى، وبذلك أصبحنا اثنتين نحمل الاسم نفسه، فكان لابد من مناداتى باسم آخر. ومن ثم نشأت وأنا أحمل كنية للتدليل ليس لها شرعية قانونية، بينما اسمى الحقيقى - إذا جاز أن أعتبره كذلك - يرقد فى شهادة ميلادى، مجهولاً لى تتتابع دقاته كقنبلة موقوتة. وكم كانت مفاجأة أن أكتشف أننى لست من كنت! وأعرف أن لى هوية أخرى تتربص بعيداً عن الأنظار، مثل حقيبة خالية تتوارى فى صوان منتظرة أن تمتلئ .

لم أرغب فى فقد هذا الاسم الإضافى ولا أريده أيضًا، فكنتُ مضطرة أن أفعل شيئًا حياله، آجلاً أو عاجلاً. فنشرت أعمالى الأولى فى مجلات المدرسة الثانوية موقعة باسم التدليل . تلا ذلك مرحلة أخرى لجأت فيها لاستخدام الحروف الأولى. ثم أخيراً رضخت للقدر وتقبلت هويتى المزدوجة، وذلك بعد أن أخبرنى شخص أكبر سنًا أن أحداً لن يأخذنى مأخذ جد ككاتبة ما تشبثت باسم التدليل . وأن الحروف الأولى لم يستخدمها على الإطلاق سوى ت. س. إليوت. وأصبحت المؤلفة هى الاسم الذى يظهر على الكتب. وأنا الشخصية الأخرى.

كل الكُتاب مزدوجو الشخصية، وذلك ببساطة أنك لم تلتق حقيقة على الإطلاق بمؤلف الكتاب الذى قرأته لتوك. فقد مر وقت طويل بين التأليف والنشر، والشخص الذى كتب الكتاب هو الآن شخص آخر. أو هكذا يثبت عدم وجود المتهم فى مكان الجريمة. وهذا من جهة أسلوب ملائم للكاتب كى يتملص من المسئولية دون أن تلتفت له. ومن جهة أخرى هو حقيقة لا مراء فيها.

أرأيتم كيف بدأنا سريعًا نتحدث عن الأيدى - أعنى اليدين. فهناك اليمين وهناك اليسار. ولقد ساد الشك بين الكُتاب، على مدى ما يقرب من قرن ونصف قرن مضى أن الكاتب شخصان يشتركان فى الجسد نفسه مع صعوبة تحديد اللحظة التى يتحول فيها أى منهما إلى الآخر أو التنبؤ بها. وعندما يتحدث الكُتاب بوعى عن طبيعتهم المزدوجة يميلون إلى القول بأن أحد النصفين يكسب عيشه بينما النصف الآخر يكتب، وإذا كانوا فى نوبة اكتئاب، فهم يضيفون أن كلاهما يعيش على الآخر. فالعلاقة بين الاثنين علاقة تكافلية تمامًا مثل بيتر شليميل Peter Schlemihl(٧) الذى باع ظله للشيطان ثم أدرك أن لا شرعية لوجوده بدونه. فقد يكون القرين مبهم كشبح، ولكن لا غناء عنه.

وهنا تلزم المداخلة بالقول بأن أخبار القرناء ليست جميعها سيئة. فمنهم من يحل محل الآخر فى نبل وتضحية بالذات، كما فى حكاية الأخوين جريم "أطفال الذهب" The Gold Children، وفيلم كيروساوا "المحارب الشبح" The Shadow Warrior، وفيلم روسيلينى Il Generale Della Rovere، وثنائية السلطان والشحات فى قصة إيزاك دينسين "حكاية للمواساة" A Consolatory Tale، والأختين فى قصيدة كرستينا روسيتى "سوق جوبلين" Goblin Market . ومع ذلك ففى قصص "القرين الخيِّر" يرتبط النصفان ببعضهما تمامًا كما يرتبطان فى قصص "القرين الشرير": فمصير كليهما يتعلق بمصير الآخر.

فى قصيدته "القرين" The Doppelganger يتناول داريل هاين موضوع الازدواج فيقول:

ينقسم إلى نصفين متشابهين،

كأنهما شخصان تفصلهما مرآة

تخفى ما يميز أحدهما عن الآخر

وتبدى ذراعين للحب وآخرين للكره

فلا يكتشف أحدهما ما ينويه الآخر

إذ يفكران أحيانًا فى القتل وأحيانًا فى العناق... [٨]

يحدد المتحدث أو المتحدثين - فربما هما اثنان - هويته بأنه شاعر. أو ربما أحد النصفين على الأقل شاعر. ولكن أيهما، إذا كان كلاهما حقيقى؟

من أين جاء ذلك التصور بأن الذات الكاتبة - أى الذات التى نعتبرها بعد ذلك "المؤلف" - ليست هى نفسها التى تكسب العيش؟ من أين التقط الكُتاب فكرة أن هناك كائنات غير معروفة تعيش فى عقولهم؟ فمصدر هذا التصور ليس بالتأكيد رب العائلة عند تشارلز ديكنز، المحب لابتداع ألعاب الكريسماس لأولاده، والذى تسبب فى موت مفاجئ للصغيرة المسكينة نيل[٩] . فقد كان يبكى طوال الوقت الذى كانت فيه يده التى تمسك بالقلم تقتلها فى قسوة. إنها غريزة اشتهاء الموتى التى كان يحملها فى داخله، مثل دودة شريطية قوامها حبر.

حسبما يقول إى. ل. دوكتورو فى روايته الأخيرة "مدينة الرب" **City of God**، "يا إلهى، ليس هناك من هو أخطر من الراوى."[١٠] وتصف الكاتبة الدنماركية إيزاك دينسين التحولات التى تحدث لرجل غير ذى شأن بمجرد أن يرتدى عباءة السرد: يقول الرجل "نعم، أستطيع أن أحكى لكم قصة". وفى ذلك الوقت ورغم هدوئه الشديد، تغير الرجل، فاختفى وكيل الأراضى المتكلف والمتأنق فى سلوكه، وجلس مكانه شخص ضئيل البنية تنذر ملامحه بالشر حازم متوقد الذهن لا يعرف الرحمة - إنه راوى كل العصور."[١١] أرى أن إيزاك دينسين لابد وأن قرأت رواية "دكتور جيكل ومستر هايد"،

إلا أنها لم تكن فى حاجة لقراءتها فلابد من أنها تعرف هذه التحولات وتلم بها من تجربتها الخاصة. فهى بصفتها الشخصية كارين بليكسون؛ أما ككاتبة روائية فهى إيزاك دينسين. ومثل كثير من الكاتبات، تفوقت دينسين على دكتور جيكل وأدخلت تغيير النوع فى الصفقة.

تأثرت رواية "دكتور جيكل ومستر هايد" بعض التأثر بقصص الرجل الذئب القديمة، وفيها يتحول رجل عادى إلى مجنون بارز الأنياب إذا توفرت الظروف الملائمة، ولكنها أكثر تأثرًا بالقصص القديمة التى تتناول القرين **the Doppleganger** . ولم يكن روبرت لويس ستيفنسن أول من جذبه ذلك النوع من الازدواج على الإطلاق. فطالما لفتت التوائم المتشابهة، وهى لا تشبه القرناء تماما، الانتباه إليها. ففى بعض المجتمعات الإفريقية يقتلونهم درءًا لسوء الحظ، ومازالت تنتابنا مشاعر غامضة تجاههم، فربما يوحى إلينا تماثلهم التام بما ينكر تفردنا.

أذكر أننى أول ما التفتُ إلى التوائم كان فى إعلان بإحدى المجلات، وكنتُ فى الثانية عشرة. كان الإعلان عن كريم لتجعيد الشعر بالمنزل اسمه "تونى"، وتظهر فيه فتاتان متماثلتان، لكل منهما شعر مجعد. يقول رأس الإعلان "أى من التوأمتين تستخدم تونى؟" والفكرة التى يقوم عليها الإعلان أن إحدى الفتاتين تستخدم طريقة رخيصة لتجعيد الشعر بالمنزل بينما الأخرى دفعت كثيرًا لمصفف الشعر، ولا يظهر اختلاف بين الطريقتين. فلماذا ارتبت فى الأمر وظننته خدعة؟ ربما بسبب الإيحاء بأن إحدى التوأمتين أصلية ، أى أنها هى الأصل الحقيقى، بينما الأخرى مجرد صورة منسوخة منها.

التوائم والقرناء موضوع قديم العهد يتكرر فى الأساطير القديمة. وهما عادة من الذكور، مثل يعقوب وإسحاق، وروموليوس وريموس، وقابيل وهابيل، وأزوريس وست، وغالبًا ما يكون الصراع بينهما من أجل الغلبة والسيطرة. وقد يرتبط التوأمان أو القرينان بتأسيس المدن أو الشعوب، مع أنه غالبًا لا يصيب أحدهما من النجاح مثل ما يحققه الآخر. ففى كتابه عن القربان البشرى بعنوان المذبح الأعلى

The Highest Al tar [١٢] يرى باتريك تيرنى أن التوأم الناجح يمثل المجتمع الحى، بينما الآخر غير الناجح فيمثل الأنا الثانية، وهو من يقدمونه قرباناً ثم يدفن تحت حجر الزاوية ليتعامل مع العالم السفلى، يستعطف الآلهة ويتقرب إليها، ويحمى المدينة.

ظلت التوائم أو الأشقاء الأشبه بالتوائم مصدر روعة وسحر فى عصور الأدب المختلفة، ومن ذلك إدجار الطيب وإدموند الشرير فى مسرحية شكسبير "الملك لير"، أو الثنائيات الأقل تأثيراً من السادة والخدم فى مسرحيته كوميديا المواقف الحرجة The Comedy of Errors . ولكن القرين أكثر من توأم أو شقيق. فهو أو هى أنت نفسك أو أنتِ نفسكِ ، ذاتك التى تشاركك أبرز ملامحك - شكلك الخارجى، وصوتك، بل حتى اسمك - وفى المجتمعات التقليدية يكون هؤلاء القرناء عادة فألاً سيئا. ففى التراث الشعبى الأسكتلندى إذا قابل المرء قرينه فهى علامة الموت، فقد حضر القرين من عالم الأموات ليصحبك [١٣] . وقد ترتبط القصة الإغريقية القديمة عن نارسيسوس بخرافة مشابهة عن رؤية المرء لقرينه، فقد رأى نارسيسوس صورته فى الماء تغريه ليلقى حتفه، أى أنه رأى نفسه، ولكنها نفس على الجانب الآخر من المرآة المائية.

يعرف أولئك المهتمون بمحاكمات ساحرة سالم فى نيوإنجلاند فى القرن السابع عشر مبدأ "الدليل الشبحى"، الذى كان له نفس الوضع القانونى كأدلة الإثبات المادية، مثل العثور على صور أشخاص منحوتة بالشمع وقد امتلأت بالدبابيس المغروسة بها. فقد ساد الظن بأن الساحرات لديهن القدرة على إرسال أشباحهن، أو صورهن غير المجسدة للقيام بالأعمال الدنيئة نيابة عنهن. ومن ثم فإذا شاهد شخص إحداهن تمارس السحر فى الحظيرة على الأبقار، تستطيع أن تثبت بالشهود أنها فى ذلك الوقت كانت نائمة فى فراشها بمنزلها ، ولكن ما تم إثباته ليس براءتها إنما قدرتها على أن تطلق قرينتها حيث تريد، ومن ثم فهى ساحرة. (وحتى وقت حظر استخدام الدليل الشبحى فى المحاكم لم تكن محاكمات السحر فى نيوإنجلاند قد انتهت نهائياً).

كان القصص والتراث الشعبى ضمن ما انبهر به الرومانسيون الأوائل، ومن ثم ربما كان ذلك هو المدخل الذى ولج منه العديد من القرناء إلى أدب الفترة الرومانسية

وما تلاها . وقد شاع جو الرعب والهذيان فى هذه القصص التى تتناول القرناء وما انحدر عنها، وهو ما يدركه جمهور السينما عند مشاهدتهم الأفلام التى تتناول القرناء مثل "زوجات ستيبفورد" The Stepford Wives، و"الآخرون" The Other، و"المتشابهون" Dead Ringers . ومن أوائل قصص القرناء الأدبية من هذا النوع فى اللغة الإنجليزية قصة جيمس هوج "اعترافات آثم برىء" (Confessions of a Justified Sinner (1924، وفيها يستيقظ البطل مما يحسبه نومًا طويلاً ليجد رجلاً يشبهه تماما ارتكب أفعالاً شائنة يحمل هو وزرها، وكان هذا البطل على قناعة بأن الخلاص مقدور عليه، ومن ثم فله حرية ارتكاب الإثم والخطيئة كيفما يشاء. وفى إطار مشابه تدور قصة بو "وليام ويلسون" (William Wilson (1839 ، فالبطل يلازمه ويلح عليه رجل يشبهه تمامًا وله نفس الاسم، ويقوم بمثابة ضمير يتدخل فى شئونه. وينتهى الأمر بأن يقتل البطل وليام ويلسون الآخر، وبذلك يقتل نفسه، فمثل دكتور جيكل ومستر هايد، يشترك كل من الشخصين اللذين يحملان اسم وليام ويلسون مع بعضهما فى الجسد الفانى، ولا يمكن لأحدهما الوجود دون الآخر. وفى أواخر القرن التاسع عشر كتب هنرى جيمس قصة من نوع قصص القرين أكثر ميلاً نحو الدراسة النفسية، وهى قصته "مأزق جولى" (The Jolly Corner (1909 وفيها يعود عالم جمال أمريكى من أوروبا ويتملكه اليقين بأن منزله السابق مسكون، فلا تسكنه نسخة طبق الأصل منه، إنما يقطنه شبح فى هيئة ما كان يمكن أن يكون عليه هو نفسه لو مكث فى أمريكا وأصبح من رجال الصناعة والأعمال فاحشى الثراء. ويتتبع الرجل هذا الشبح خفية، حتى يواجهه فى النهاية، ويلقى ما يفزعه: فذاته المحتملة الكامنة قوية، بل هى حيوان متوحش.

ثم هناك بالطبع دوريان جراى[١٤]، رجل الصورة السحرية. وذلك لأن الفنان الذى رسم الصورة وضع فيها الكثير من شىء أو آخر - فهل وضع فيها شيئًا من نفسه ؟ من عاطفته المكبوتة نحو دوريان؟ فالصورة بها بعض من حياة. إنها تمتص تأثيرات الزمن والتجارب، بينما يتحرر دوريان (الفتى الذهبى، الذى ينتسب إلى الإغريق الوثنيين القدماء، كما يوحى اسمه الأول) من عواقب فساد أعماله وقسوتها ويحتفظ

بشبابه وجماله، ويبقى قادراً على ارتكاب الآثام واقتناء ما يشاء من التحف الفنية. لم يكن دوريان فنانًا أو كاتبًا، فهو لم يكن شيئًا مألوفًا على الإطلاق. وكانت حياته الحقيقية تنعكس فى العمل الفنى، وهى حياة منحطة منحلة. ولكن عندما قرر فى النهاية أن يتحول إلى الخير ويحطم الصورة وقع القدر المحتوم. فلم يستطع دوريان الوفاء بعهده بالتزام الفضيلة؛ فحين أدرك أن الصورة ضميره، طعن النسيج بسكين، فاستعادت الصورة شبابها وفنى هو. فلقد تبادل دوريان المواقع مع الصورة الغريبة الغامضة، وبدا هو على حقيقته، عجوز منحل. وهناك حكمة تقول: "إذا كانت لديك صورة سحرية، فلا تعبث بها، بل اتركها وشأنها".

وتحضرنى قصة أخرى أود إضافتها إلى هذه المجموعة، وهى قصة غريبة مرعبة عنوانها الوحش ذو الأصابع الخمسة[١٥]. وجدتها غريبة مرعبة عندما قرأتها فى سنى المراهقة ليلاً بينما كنتُ أجالس أطفالاً فى غياب والديهم. إنها تنتمى إلى مجموعة قد نطلق عليها، إذا كنا من المشتغلين بعلم دراسة الأجناس (الإثنوجرافيا) ، "القرين من حيث هو جزء مقطوع من الجسد". وفى هذا الصدد نذكر، على سبيل المثال، أعضاء الذكورة التى انتزعتها ساحرات من أصحابها بالحيلة وأودعتها أعشاشًا للطيور، فى عمل ماوراء روائى رائع بعنوان "إيذاء الذكور"[١٦] **Malleus Maleficarum** ، أو قصة جوجول "الأنف"، وفيها يهرب أنف رجل ليصبح موظفا فى المحكمة يرتدى كامل زيه، ثم يتم الإيقاع به ويعاد إلى مكانه. وليست قصة الوحش ذى الأصابع الخمسة على المستوى نفسه من الإمتاع والتسلية. فهى تدور حول رجل سيىء الأخلاق يزور عمه الورع المريض، ممنيًا نفسه بنصيب فى وصيته، ويلاحظ الرجل أن العجوز نائم بينما يده ليست كذلك. كانت اليد منهمكة فى الكتابة، تكتب ضمن ما تكتب توقيع العجوز. رأى الرجل فى ذلك نموذجًا ممتعًا على آلية الكتابة، ولم يرتب فى الأمر ويظن به أبعد من ذلك.

وكم كانت صدمته الدهشة عندما مات العجوز وتسلم طردا يحوى اليد ، فلقد زيفت اليد الوصية وأوصت بأن تقطع وترسل إليه بالبريد. لم تكن يدًا ميتة على الإطلاق، بل قفزت خارجة وراحت تزحف متسلقة الستائر، وبدأت تفسد حياة البطل

وتحطمها، كما يفعل غيرها من القرناء. (كان باستطاعتها، على سبيل المثال، أن تكتب رسائل وتوقعها باسم البطل، وهى موهبة لا تتلاءم مع مثل هذه اليد) . أوقع بها الرجل وثبتها بمسمار إلى لوح خشبى، ولكنها هربت، وبها ثقب مسنن من أثر المسمار، وعزمت على الانتقام. انتهت الأمور نهاية سيئة كما قد تتوقعون، فلقد حطم الرجل اليد، ولكنها هى الأخرى حطمته، كاشفة بذلك عن نسبها الأدبى.

إنها، ضمن أشياء أخرى، يد كاتبة انفصلت عن أى كاتب. والفكرة نفسها، أى المؤلف من حيث إنه جزء منفصل، استخدمها شانهان فى رسم كارتونى ظهر مؤخراً فى جريدة النيويوركر. يظهر فى الرسم إصبع كبيرة مستلقية على فراش فى حجرة بفندق، تفكر قائلة فى نفسها: "أين أنا بحق الجحيم؟" ونقرأ فى البيان المفسر للصورة، "الإصبع المتحركة كاتبة، ولأنها تمارس الكتابة، فهى تطوف عشرين مدينة على مدى ثلاثة أسابيع فى جولة أدبية[١٧] . وفى الحياة الواقعية ليست الإصبع بالطبع هى التى يجب أن تقوم بالجولة، إنما هو الجسد المنحوس الفانى، أما هذه الإصبع الكاتبة اللعينة، والمرتكب الحقيقى لجريمة النص، فهى فى إجازة بمفردها فى مكان ما، تستمتع بدفء الشمس وتتفادى العواقب.

ذهب خوخيه لويس بورخيس إلى أبعد من ذلك. ففى مقطوعة أدبية له بعنوان "بورخيس وأنا" لم يقنع بمجرد يد أو إصبع مفردة. إنما استخدم تيمة جيكل وهايد وطبقها على التأليف، وقسم نفسه، أى بورخيس ، إلى نصفين. يبدأ النصف الذى يدعو نفسه "أنا" بقوله: "الآخر، ذلك المدعو بورخيس، هو من تحدث له الأحداث"[١٨] . ويواصل ليخبرنا أن بورخيس يشاركه ميوله، "ولكن فى زهو وغرور، فيبدو وكأنه ممثل يؤدى دوراً . قد تكون مبالغة أن أقول إن علاقتنا عدائية؛ فأنا أحيا، وأترك نفسى لممارسة الحياة، حتى يبدع بورخيس أعماله الأدبية، وهى أعمال تنصفنى." فهو يعترف بأن ذلك المدعو بورخيس كتب صفحات جيدة، ولكن لا يمكن أن ينسب فضلها إلى نفسه. فيقول: "أضف إلى ذلك أن الفناء مقدور علىَّ حتما، ولكن تبقى من نفسى لمحات تعيش فى بورخيس. فشيئًا فشيئًا أتخلى له عن كل شىء ، ومع علمى التام

بطريقته غير السوية فى تزييف الأشياء وتضخيمها ... سأبقى داخل بورخيس، وليس داخل نفسى (إذا كنتُ حقيقة شخصا ما). فقد لا تكون العلاقة بيننا عدائية تماماً، ولكنها مع ذلك ليست ودودة، فمنذ سنوات مضت حاولت أن أتحرر منه، فتركتُ الحكايات الخرافية التى تحدث فى الأماكن النائية إلى ألعاب الزمن والأبدية، ولكن هذه الألعاب تنتمى لبورخيس الآن، ولابد من أن أتخيل أشياء أخرى. ومن ثم فحياتى نوع من الهروب، وأفقد كل شيء، فكل الأشياء مصيرها إما إلى النسيان أو إليه". فالكاتب يكتب عن نفسه فى أعماله، وهو ما ينطوى على شيء من التصنع والتظاهر، وكلما فعل ذلك فقد ما قد يطلق عليه ذاته الأصيلة. فحتى وهو يدون ذلك فإن بورخيس يكتب. وهو يعى ذلك التناقض، فيختم مقطوعته الأدبية بقوله: "لا أدرى أيُّنا كتب هذه الصفحة."

تلخص هذه المقطوعة الأدبية شكوك الكاتب فى نفسه كما تمثلها خرافة القرين. فهل يوجد المؤلف منعزلاً عن العمل وعن الاسم الملحق به؟ فالقسم الذى يقوم بالتأليف، أى ذلك الجزء الذى يخرج للعالم ويتجاوز الموت، ليس بشرا حقيقياً من لحم ودم. من هى "أنا" الكاتبة؟ فاليد تمسك بالقلم أو تنقر على لوحة المفاتيح، ولكن من يتحكم فى تلك اليد أثناء الكتابة؟ وأى النصفين المتساويين، إذا كانا اثنين بالفعل، يمكن القول بأنه أصيل؟

أود الآن مناقشة بعض خصائص الكتابة من حيث هى شكل يمكن القول بأنه المتسبب فى هذه الأعراض ، أى أعراض قلق الكاتب على ذاته الأخرى، وارتيابه فى وجودها. وفى هذا الصدد يثور السؤال عن مدى اختلاف الكتابة كوسيلة عن التقاليد الشفهية السابقة عليها.

فقد درج الناس على الإشارة للروائيين بأنهم "رواة" **storytellers**، كما فى القول "أحد أفضل رواتنا"، والذى قد يكون أسلوباً يفلت به مراجعو الكتب من المصيدة فلا يضطرون إلى القول "أحد أفضل روائيينا **novelists** وقد تكون أيضًا طريقة يلمحون بها إلى أن هذا الكاتب يجيد الحبكة دون شيء آخر. أو ربما كانت طريقة للإشارة إلى أن هذا الكاتب أو ذاك لديه مسحة قديمة أو فلكلورية أو ربما غريبة غير مألوفة

أو سحرية، تذكرنا بجدة ألمانية تجلس متكئة على كرسى متأرجح تحكى خرافات العجائز وقصصهن، وقد احتشد حولها جمع من الأطفال ومعهم الإخوة جريم[١٩]، أو لعلها تعيد إلينا العجوز الكفيف ، أو الغجرية حادة البصر فى جلسة بالسوق أو ساحة القرية يردد (أو تردد) القول المأثور عند روبرتسن دافيز Robertson Davies أعطنى عملة نحاسية كى أحكى لك حكاية ذهبية"[٢٠] . ولكن يختلف هؤلاء الرواة أو الحكائين tale-teller الذين يفتنون جمهورهم الحاضر أمامهم ويستحوذون على مشاعره، عن الروائى the novelist فى القرن التاسع عشر فى حجرته الصغيرة الموحشة أو فى مكتبه، والمحبرة أمامه والقلم فى يده، أو عن زميله فى القرن العشرين فى حجرة الفندق المهملة التى كان يحبها سيريل كونولى Cyril Connolly وإرنست هيمنجواى، منكبا على آلته الكاتبة، أو على جهاز معالج الكلمات فى وقتنا الحاضر.

فالكلام موغل فى القدم، بينما الكتابة ليست كذلك. يتعلم معظم الناس الكلام فى طفولتهم الأولى، ولكن العديد منهم لا يتعلمون القراءة أبداً. فالقراءة فك للشفرة، وكى تقوم بذلك عليك أن تتعلم مجموعة إجبارية من العلامات، أى الصياغة المجردة.

منذ زمن ليس ببعيد كان أولئك الذين يجيدون القراءة قليلون. وكانوا يتمتعون بمهارة نادرة، فيحملقون فى العلامات غريبة الشكل ثم يسردون رسالة كتبها شخص بعيد، فيبعثون بذلك الرهبة والفزع فى النفوس. فلا غرو أن تقترن الكتب بالسحر فى الخيال الشعبى، ويسود الظن بأنه عادة ذلك النوع من السحر الشرير. ومثل المحامين كان الشيطان يتجول حاملاً عقداً، وهو كتاب أسود كبير، ويلح عليك فى إزعاج كى توقعه بالدم. الله أيضاً لديه كتابه، حيث يكتب أسماء من فازوا بالخلاص، وإن كانوا ليسوا وحدهم. وبمجرد أن يدرج اسمك فى أى من الكتابين يتعذر عليك محوه، مع أنه من الأيسر أن تمحو اسمك من كتاب الخير عند الله من أن تمحوه من كتاب الشر عند الشيطان[٢١] .

فى الكتابة صلابة واستمرار يفتقر إليهما الحديث. ولذلك فبمجرد أن يشرع الرواة فى الكتابة ـ أو بمجرد أن يبدأ آخرون فى تدوين حكاياتهم، التى تشبه كثيراً ما حدث

بالفعل - يصبح المدونون كمن ينقش على الحجر، ويتخذ شكل ما يكتبونه سمة الرسوخ والثبات. لم يقنع الرب بالحديث أو حتى بالورق فى الوصايا العشر، إنما يختار الحجر مؤكداً رسوخ ما كُتب وثباته. ومع ذلك نلاحظ فى العهد الجديد أن المسيح كان راوياً حكاءً. فقد استعان بالمثل والحكاية ذات المغزى الأخلاقى لتعليم الناس، ولكنه لم يكتب كلمة[٢٢] ، لأنه هو نفسه الكلمة، الروح التى تستقر أينما تشاء؛ فهو أثيرى وغير ملموس مثل الصوت المتكلم. ولكن بين أعدائه كان الكُتاب والفريسيون ، أولئك الذين يتشبثون بظاهر القانون المدون دون باطنه. ومن المفارقات أن نعرف كل ذلك من كتاب. لقد أراد كيتس أن ينقش على قبره عبارة تقول: "هنا يرقد شخص كان اسمه مكتوباً على الماء". يالها من بصيرة نافذة، فقد جمع فى عبارة واحدة بين الاسم وتدوينه وأثيرية الروح.

ولا عجب أن يبدو القديس مَتَّى وجلاً فى الصورة التى رسمها له كارافاجيو **Caravaggio**، يتشبث بقلمه بينما يملى عليه ما يدونه ملَك فيه قسوة وتجبر، ففعل الكتابة يأتى مثقلاً بالهموم. وذلك لأن الكلمة المكتوبة يمكن أن تستخدم ضدك بعد ذلك، فهى دليل عليك. وجدير بالذكر هنا أن إحدى قصص إدجار ألان بو البوليسية المبكرة كانت تدور حول رسالة مسروقة[٢٣] .

ولكن فلنرجع إلى الراوى فى مقابل الكاتب. فهناك حيلة قديمة يلجأ إليها المؤلفون يتظاهرون بمقتضاها أنهم رواة شفهيون، كما فعل تشوسر فى "حكايات كانتربرى" **The Canterbury Tales**، فيبتدعون زمرة من بسطاء الناس طليقى اللسان يستخدمونهم رواة ثانويين فى الحكاية التى يزعمون روايتها هم بأنفسهم. وكم من مرات قرأنا فى بعض المراجعات الأدبية أن الكاتب استرد أخيراً صوته وقدرته على البوح. بالطبع هو لم يفعل ذلك. ولكنه اهتدى إلى أسلوب فى تدوين الكلمات بطريقة توهم بالصوت.

ولكن مهما خدعنا، فالكاتب ليس هو الراوى. وذلك لأسباب فى مقدمتها أنه ينجز مؤلفاته بمفرده، وذلك على غير الراوى التقليدى. فالراوى مثله مثل الممثل يتفاعل مع جمهور مباشر. ففنه نوع من التمثيل، وأداته الصوت المتحدث تسانده تعبيرات الوجه

والإيماءات. ويعنى هذا الاتصال المباشر أن يلزم الراوى حدوداً معينة. فإذا أهان الجمهور - بأن أتى بكثير من التجديف، أو زاد عما يريده الجمهور، أو بالغ فى الخروج عن حدود الأدب، أو أكثر من التعليقات التى تحط من قدر بلدة المستمعين أو زعمائهم أو سلالتهم العرقية، وما إلى ذلك - فغالبًا ما ينتهى الأمر بوابل من الفاكهة الفاسدة تلقى عليه أو بفصل عظامه عن جسده. أما كاتب الكتب، فهو أكثر حرية من الراوى، إذ لا يبقى فى المكان ليتلقى رد الفعل، ومثله فى ذلك مثل فنان يرسم على الجدران العامة. فمارى آن إيفانز، الذات الأخرى المنكمشة مرهفة الحس من جورج إليوت الصريح الشجاع، كانت تذهب فى إجازة وقت النشر ولم تقرأ أبداً المراجعات المكتوبة عن أعمالها. فلا جدوى بحال من تلك المراجعات التى جاءت بعد فوات الأوان. فحين يخرج الكتاب للوجود يستقر النص، ويكون الأمر قد قضى ولا رجعة فيه، ويكون الكاتب قد أدى عمله. فالنقد الثرى الواعى قد يجدى بعض النفع فى الكتاب القادم، أما الكتاب الحالى فلا بد من أن يأخذ ، ذلك المسكين ، فرصته ويشق طريقه فى العالم الواسع الشرير.

يستطيع الراوى أن يرتجل بحدود فى منتصف الحكاية، فبوسعه أن ينمق السرد بإضافات وهمية أو يستطرد ، وبوسعه أيضاً أن يضيف بعض التفاصيل، ولكنه لا يستطيع مراجعة المقدمة، إلا بين العروض. ومثل فيلم نشاهده، تسير الحكاية فى طريق واحد فقط، فلا يمكن العودة إلى صفحة سابقة وتغيير كل شىء. وعلى الجانب الآخر قد يشق الكاتب طريقه بصعوبة عبر مسودة وراء أخرى، مثلما كان يفعل فلوبير، إذ كان يجتهد فى صياغة الجمل ويجاهد من أجل العثور على الكلمة الدقيقة المناسبة، ويلقى بأسماء بعض الشخصيات من النافذة ، وحقيقة كان يلقى أحيانًا بكل الشخصيات من النافذة. وبذلك نفترض جدلاً أن النسيج اللغوى والتماسك الداخلى أهم عند الروائى منه عند الراوى. فأفضل الرواة يستطيعون الارتجال فى اللغة، ولكنهم عادة يعتمدون على عبارات أو تعبيرات مجازية اصطلاحية، يستخرجونها من ذخيرتهم اللغوية ويقحمونها عند الحاجة. فلا يزعجهم كثيراً تكرار الكلمات أو العبارات. ولكنه الكاتب وليس الشاعر الملحمى هو الذى يراجع تجارب الطباعة بدقة بحثًا عن ازدواج غير مقصود فى المعنى.

ولا يعنى ذلك أن الكاتب أكثر درسًا وتدبرًا من الراوى؛ ولكنه يدرس ويتدبر بطرق مختلفة.

تأتى بعد ذلك طبيعة الجمهور. ففى حالة الراوى يحضر الجمهور أمامه مباشرة، بينما يتكون جمهور الكاتب من أشخاص لم يرهم أو يعرفهم فى حياته. فلا يرى الكاتب والجمهور بعضهما البعض، والكتاب وحده هو الشىء المرئى، وقد يعثر قارئ على كتاب بعد وفاة كاتبه بزمن طويل. ولا تموت الحكاية المنقولة شفاهة بموت الراوى: فكثير من هذه القصص يحيا منذ آلاف السنين، فينتقل من مكان إلى مكان ومن قرن إلى قرن من الزمان. ولكن ما يموت هو التجسيد الخاص للحكاية، أى طريقة الشخص وأسلوبه فى الحكى. وبذلك تتغير الحكاية من راو إلى آخر. فهى لا تنتقل من يد إلى يد، إنما من فم إلى أذن إلى فم. وهكذا تتواصل حركتها.

يعيش الكتاب بعد موت مؤلفه، ويتحرك أيضًا، ويمكن القول إنه هو الآخر يتغير، ولكن ليس فى أسلوب الحكى. إنه يتغير من حيث طريقة القراءة. فكما لاحظ كثير من المعقبين الشارحين، يعيد كل جيل من القراء إبداع الأعمال الأدبية، فهم يجعلونها جديدة بالعثور على معان جديدة فيها. فنص الكتاب المطبوع مثل المدونة الموسيقية، التى ليست فى حد ذاتها موسيقى، ولكنها تتحول إلى موسيقى عندما يعزفها موسيقيون، أو "يؤدونها" كما نقول. ففعل قراءة نص من النصوص مثل عزف الموسيقى والاستماع إليها فى آن واحد، ويصبح القارئ هو المؤدى لمقطوعته.

ومع ذلك يبعث الوجود المادى الواقعى للكتاب على الوهم بالبقاء والدوام. (أقول "الوهم" لأن الكتب قد تحرق وتضيع النصوص إلى الأبد، وهو ما حدث مرارًا) . ويعطى الكتاب أيضًا انطباعًا بالرسوخ وثبات الشكل ـ فالكلمات تتبع نسقًا واحدًا لا يتغير. وقد كان لهذا القول بعض القيمة فى عصور قل فيها من يعرف القراءة وأحيطت النصوص بهالة من السحر، ولنقرأ مثلاً الفقرة الأخيرة فى كتاب "سفر الرؤيا"(٢٤)، وفيها يلعن الكاتب كل من يجرؤ على تغيير كلمة مما دوّنه. وفق هذه الشروط، تتعاظم أهمية المطابقة الدقيقة لنص معروف مع أصل فريد متفق عليه.

قديمًا كانت النصوص تُنسخ باليد، ثم جاء عصر الطباعة، وصارت النسخ المتطابقة من الكتب بلا حدود، مما أسفر عن ظاهرة وجود نسخ متعددة من الكتاب دون أن تكون هناك نسخة واحدة أصلية مرجعية. وفى مقال له بعنوان "العمل الفنى فى عصر النسخ الآلى"[٢٥] يناقش والتر بنيامين هذه الظاهرة وعواقبها فيما يتصل بالفن البصرى؛ ولكنها أصدق انطباقًا على الكتاب. فالنسخة الأولى من المخطوط إنما هى مجرد نسخة أولى. ومع كثرة التنقيح والتغيير والمراجعة، من يستطيع أن يحدد النسخة التى تحمل قصد الكاتب صادقًا دون تحريف.

قد لا يعرف الكاتب والجمهور كل منهما الآخر، لأن الزمن يفصل بين فعل الكتابة وفعل التلقى، أضف إلى ذلك نسخ الكتاب عدداً غير محدود من المرات، فهذان العاملان يؤثر كلاهما تأثيراً كبيراً فى نظرة الكاتب المعاصر الملتبسة إلى نفسه. فأن تكون كاتباً يعنى أن ينظر إليك الناس كشخص يغامر بكونه النصف الخفى من عمل أنجزه اثنان، وربما أيضًا بكونه نسخة لا أصل حقيقيًا لها. وفى تلك الحال قد لا يكون الكاتب مرتكباً للتزوير فحسب، مثل اليد فى قصة "الوحش ذو الأصابع الخمسة" ولكن قد يصبح هو نفسه أيضًا شيئًا مزوراً. فهو محتال وزائف.

تتعارض الصور التى ناقشتها لتوى، أى ازدواجية الكاتب وهروبه المراوغ واحتمال افتقاره للأصالة، مع الولع الرمانسى الشديد بالكاتب من حيث إنه رجل عظيم وعبقرى وأنه العنصر الحقيقى الأصيل وسط زمرة من سواد الناس خادعى المظهر مبتذلى الذوق[٢٦] . فمع تقدم وسائل الطباعة والتوزيع، والزيادة السريعة فى نسبة التعليم، أصبح من الممكن أن ينال الكُتاب شهرة سريعة على نطاق لم يكن متخيلاً من قبل وأن يحتفى بأعمالهم احتفاء كبيراً وبذلك يتجاوزون الحياة ويفوقونها رسوخًا وثباتًا. ولكن الكتاب الذى ينتشر فى كل مكان فى آن واحد يشبه فى عمله مكبر الصوت. فهو يضخم الصوت بينما يطمس الإنسان الفرد الذى أصدره، ويحتجب الكاتب وراء الصورة التى أبدعها بنفسه. فقد استيقظ بايرون ليجد نفسه مشهوراً، وصار معروفًا بالقوام البايرونى الذى تميز به شعره ، ولكن بمجرد أن ازداد وزنه

بقدر كبير، ابتعد عن أنظار جمهوره، وذلك لأنه لم يستطع الارتقاء إلى مستوى توقعاتهم. فلا يتأتى أن تكون بطلا بايرونيًا إلا فى الشباب، حتى بالنسبة لبايرون نفسه.

لقد ساد الاعتقاد بأن العبقرية الرومانسية فريدة من نوعها ونموذج أصيل يحتذى به. وبهذا المفهوم تصبح "الأصالة" (وهى غالبًا ما يفهمها الناس فهمًا متطرفًا، فيرونها تجمع بين ماهو خيالى غريب وما هو شاذ) حجر الأساس فى تقييم العامة للكاتب وتقييم الكاتب لنفسه. فلم يجد تشوسر وشكسبير حرجًا فى استخدام حبكات قصصية لغيرهم، فالقول بأن القصة ليست مبتدعة وإنما لها مرجعية قديمة و/ أو أنها حدثت بالفعل يضفى عليها شرعية ويعنى أنها ليست كذبة عابثة. أما الرومانسيون الأوائل فيؤمنون بأن ما يكتبه الشخص ليس ما درج الناس على التفكير فيه ولم يحسنوا التعبير عنه، وهو أيضًا ليس تصويرًا منمق الصياغة لأسطورة أو حكاية أو واقعة تاريخية قديمة. فالكتابة تعبير ذاتى - أى تعبير عن الذات، عن كيان الإنسان ككل - وإذا كتب إنسان أعمالاً عبقرية، فلابد من أن يكون هو نفسه عبقريًا على الدوام ؛ عبقريًا وهو يحلق، عبقريًا وهو يتناول غداءه، عبقريًا فى فقره ويسره، وفى مرضه وعافيته ؛ إنه حمل ثقيل يتعذر أن يحمله المرء أينما يكون. فما من رجل بطل بالنسبة لجسده ولا امرأة أيضًا. يحكى الهنود من قبيلة الجونكوين(٢٧)، ووليم بوروز(٢٨) وبعض فنانى الكرتون البريطانيين، مثل ستيف بيل، قصصًا خرافية تتحول فيها إحدى فتحات جسد الشخص إلى أنا ثانية لها صوت وشخصية مستقلة، وهى تنويعات على فكرة تقويض الجسد لادعاءاتنا الأكثر ميلاً نحو العقلانية أو الروحانية. فإذا كنت ترى نفسك مجرد صانع ماهر أمين فى مهنته، يمكنك أن تمسح أنفك فى أكمام سترتك، ولن يجد أحد غرابة فى ذلك ، أما الأبطال والبطلات والعباقرة من الرومانسيين فهم يقلون عنك حرية فى هذا الشأن.

وعلى ذلك فإذا صدقت مجموعة الأفكار الرومانسية عن العبقرية - أو صياغتها اللاحقة عن عاشق الفنون الجميلة الذى لابد أن تكون حياته كلها صياغة جميلة - ربما

تشعر بحاجة ملحة إلى قرين، أى شخص يقوم بالدور الأسمى بينما أنت تغط فى نومك وفمك مفتوح. ولعله العكس، فربما تحتاج إلى شخص يغط فى النوم نيابة عنك بينما أنت تكتب القصيدة. وفى رواية "صورة دوريان جراى" يقول لورد هنرى ووتون: "الشاعر العظيم بحق أكثر الكائنات بعداً عن الشاعرية"، وهو بذلك ينتقص من فكرة الشاعر العظيم عند الرومانسيين الأوائل حاملاً إياها إلى نتيجتها المنطقية، وهى أنه إذا كان الشعر تعبيراً ذاتيًا والشاعر العظيم يُضمن أعماله أفضل ما فى نفسه، فلن يبقى من نفسه الكثير لحياته. ويتابع لورد هنرى قوله بأن "للشعراء الأقل شأنًا روعة وسحراً مطلقًا ... فمجرد أن ينشر الشخص مجموعة شعرية دون المستوى يصبح سحره لا يقاوم. فهو يعيش الشعر الذى لا يستطيع كتابته، بينما يكتب الآخرون الشعر الذى لا يجرأون على تحقيقه."(٢٩) .

إليكم قصة أخيرة عن القرناء. إنها قصة خيالية من الخيال العلمى، كنتُ قد قرأتها فى سنوات الصبا، نسيت اسم مؤلفها ولكنى أبحث عنه. تحكى القصة عن رجل يعيش فى نزل به غرف للإيجار ويتجسس على جارة له فى حجرة مجاورة، وهى شابة تفتقر إلى الجمال، ويعلم أنها غريبة عن المكان وكل ليلة عندما تعود من العمل تخلع ملابسها تماماً، وترقد على الأرض وتلامس بقمة رأسها رأس جلد آدمى نحيف منبسط على هيئة شخص، ثم تفرغ نفسها فى الجلد الأدمى الذى ينتفخ بمادتها التى تبثها فيه مثل بالون مائى. وبذلك يتحول الجلد البشرى الذى كان فارغا من قبل ليصبح هو المرأة بينما يطوى الجلد البشرى الذى أفرغ توًا ويحفظ فى مكان ما. ويستمر الأمر هكذا مراراً حتى لا يملك المتلصص نفسه من التدخل لمعرفة الحقيقة. فبينما كانت المرأة بالخارج سرق الرجل الجلد الفارغ وراح يراقب ما سوف يحدث. حضرت المرأة من الخارج واكتشفت ضياع جلدها الآخر. ولم يسعها شىء سوى الانتظار فى سكون ويأس. وبعد فترة قصيرة هبت فيها النيران واحترقت متناثرة فى شظايا هشة صغيرة. فهى أيضاً لم تستطع العيش بدون قرينتها.

وهكذا يكـون الحال مع المـؤلف، بتفخيم اللفظ ، والشخص القرين له أو لها. إذ يتناوب الاثنان فيتلامسان رأسًا برأس ويفرغ كل منهما مادة حياته فى الآخر، ولا يوجد أحدهما دون الآخر. وفى صياغة أخرى لعبارة إيزاك دينسين، الذى قال الشىء نفسه عن الحياة والموت، والمرأة والرجل، والفقر والغنى، يمكننا القول بأن المؤلف والذات الإنسانية المرتبطة به "كلاهما خزانتان مغلقتان تحوى كل منهما مفتاح الأخرى."(٣٠).

أود أن أختم هذا الفصل بإثارة مأزق بورخيس وحيرته مرة أخرى فى قوله: "لا أدرى إيانا كتب هذه الصفحة." فهو يرى أن النص التام ينتمى إلى المؤلف، وهو أحد طرفى المعادلة - وبتعبير آخر، فهو ينتمى إلى اسم دون جسد سوى العمل الفنى - وتنتمى الحياة التى من المفترض أنها أنجزت النص إلى الجزء الفانى من ذلك الثنائى الدينامى. قد نظن أن كليهما ساهم فى كتابة الصفحة، ولكن إذا كان الأمر كذلك فمتى وأين ؟ فما هى طبيعة اللحظة الحاسمة، أى اللحظة التى تحدث فيها الكتابة ؟ فلو استطعنا الإمساك بالاثنين أثناء العمل، لربما خرجنا بإجابة أوضح مما لدينا. ولكن لا يسعنا ذلك على الإطلاق. فحتى لو كنا نحن أنفسنا كُتّابًا، يتعذر علينا أن نراقب أنفسنا فى خضم الكتابة، فتركيزنا آنذاك لابد أن يكون على ما نفعله وليس على أنفسنا.

ومع ذلك فقد يحاول الكاتب أحيانًا الإمساك بتلك اللحظة الحاسمة. ومن ذلك ما ذكره الكاتب الإيطالى الرائع بريمو ليفى، وكان أيضًا كيميائيا، فى نهاية كتاب له بعنوان "الجدول الزمنى" . كان ليفى يتحدث عن ذرة الكربون، وإليكم قوله:

... سأحكى قصة أخرى فحسب، وهى الأكثر سرية، وسأرويها بتواضع ورصانة من يعرف من البداية أن موضوعه بلا جدوى، وأن أساليبه واهية، وأن حرفة تغليف الحقائق بالكلمات محكوم عليها بالفشل بطبيعتها.

مرة أخرى هى بيننا، فى كوب من اللبن. فلقد أقحمت فى سلسلة غاية فى الطول والتعقيد، ومع ذلك فحلقاتها جميعًا يقبلها الجسد الإنسانى. ويتم بلعها؛ وحيث إن كل تركيب حى يرتاب بشراسة فى كل ما تنتجه مادة العضو الحى، تتفتت السلسلة بدقة

شديدة ويتم قبول الشذرات أو رفضها كل على حدة. تعبر إحداها، تلك التى تهمنا، عتبة الأمعاء وتدخل مجرى الدم، فترحل، تطرق باب خلية عصبية، وتدخل، وتغتصب مكان الكربون الذى كان جزءًا منها. تنتمى هذه الخلية إلى المخ، مخى أنا، مخ الأنا التى تكتب. والخلية المعنية، وبها الذرة المعنية، مسئولة عما أكتبه، فى لعبة عملاقة متناهية الصغر لا يعرف أحد كيف يصفها حتى الآن. إنها تلك التى تخرج فى هذه اللحظة من متاهة تتشابك فيها كلمات الرفض والموافقة، فتجعل يدى تسرع فى طريق محدد على الورق، وترسم عليه تلك الأشكال الحلزونية التى هى علامات: أى طقطقة مزدوجة، إلى الأعلى وإلى الأسفل، تحدث بين مستويين من الطاقة، فترشد يدى لتضغط على الورق محدثة هذه النقطة، هنا تلك النقطة[٣١] .

إنها ذرة فى حالة حركة. شىء غير مرئى، لكنه شائع، وإعجازى. نؤمن ببعضه، ولكن ما نؤمن به أكثر هو آنية يد بريمو ليفى، لأنه استخدم الفعل المضارع، وهو ما يعنى أننا معه وهو يقرأ - انظروا ها هى النقطة التى وضعتها يده لتوها: نقطة الوقوف التام فى نهاية كتاب "الجدول الزمنى". ومازلنا نتصور الكاتب خلف اليد على أنه جزء كيميائى، فهو مثل ذرة كربون – وهو تصور قد نجد فيه بعض التجرد من المشاعر الإنسانية.

ومن ذلك أنتقل إلى قصة "أليس فى المرآة" **Alice Through the Looking Glass**، وهى تفيد دائمًا فيما يتصل ببناء العوالم المتبادلة. ففى بداية القصة تبدو أليس فى جانب من المرآة، ولنقل إنه "جانب الحياة" ، بينما نقيض أليس، أى صورتها المنعكسة والقرين المعاكس على الجانب الآخر، أو جانب "الفن". فمثل سيدة شالوت، درجت أليس على التحديق فى المرآة، فجانب الحياة ينظر إلى الداخل بينما ينظر جانب الفن إلى الخارج. ولكن بدلاً من تحطيم المرآة، ومن ثم نبذ جانب "الفن" لأجل جانب الحياة الملموس المتألق، ويصبح الفناء مصير الفن، ذهبت أليس إلى الجانب الآخر. فدخلت المرآة، وعندئذ أصبحت هناك أليس واحدة فحسب، أو صرنا نتابع شخصية واحدة. فبدلاً من تحطيم قرينتها امتزجت أليس الحقيقية مع أليس الأخرى - أليس المتخيلة،

أليس الحلم، الموجودة فى اللامكان. وعندما يعود جانب الحياة من أليس إلى عالم اليقظة، تجلب القصة معها من عالم المرآة، وتبدأ تسردها على القطة، التى تقوم على أقل تقدير مقام الجمهور.

إنه بالطبع قياس خاطئ، لأن أليس ليست هى كاتبة قصتها. ومع ذلك، فالقصة خير تجسيد لأفكارى حول الكُتاب وقرنائهم المراوغين، ومسألة من يفعل ماذا بينما تمضى عملية الكتابة. ففعل الكتابة يحدث فى اللحظة ذاتها التى تعبر أليس فيها إلى داخل المرآة. وفى تلك اللحظة نفسها يتلاشى الحاجز الزجاجى بين القرينتين، ولا توجد أليس هنا أو هناك، فهى ليست فى جانب الفن ولا فى جانب الحياة، فلا هذا ولا ذاك، ومع ذلك هى كل تلك الأشياء فى آن واحد. ففى هذه اللحظة يتوقف الزمن نفسه، ويمتد أيضًا، ويصبح لدى الكاتب والقارئ متسع من الوقت خارج هذا العالم.

الهوامش

(1) Gwendolyn MacEwen, "The Left Hand and Hiroshima," *Breakfast for Barbarians* (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 26

(2) Nadin Gordimer Introduction, *Selected Stories* (London: Bloomsbury, 2000) p. 4.

(٣) انظر/ى:

Isaiah Berlin, Henry Hardy (ed.), *The Roots of Romanticism* (Princeton University Press,1999).

(٤) الكأس المقدسة هى الكأس التى شرب منها السيد المسيح فى العشاء الربانى . و يبحث عنها أبطال القصص والحواديت فى العصور الوسطى الأوروبية. (المترجمة)

(5) *King Lear,* Act III, Scene

(6) Robert Browning, "Childe Roland to the Dark Tower Came," E. K. Brown and J. O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Roland Press, 1942, 1962), p. 220.

(٧) جـــاء ذلك فى رواية ل Adelbert von Chiamisso بنفس العنوان London: Cameden) House, 1993). ولسرد كامل حول القرين فى الرومانسية انظر/ى :

Ralph Tymms, *Doubles in Literary Psychology* (Oxford: Bowes, 1949).

(8) Daryl Hine, "The Doppelganger", *The Oxford Book of Canadian Verse* (Toronto: Oxford University Press, 1960), p.318.

(9) Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998).

(10) E. L. Doctorow, *City of God* (New York: Random House, 2000), p.65.

(11) Isak Dinesen, "A Consolatory Tale," *Winter's Tales* (New York: Vintage, 1993), p.296.

(12) Patrick Tierney, *The Highest Altar* (new York: Viking, 1989).

(١٣) استخدم الشاعر دانتى جابريل روسيتى هذه الفكرة فى لوحته المعروفة "كيف قابلوا أنفسهم" *How They Met Themselves*

(14) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

(15) William Fryer Harvey, *The Beast With Five Fingers* (New York: Dutton, 1947).

(16) Malleus Maleficarum or Hexenhammer (1484),

نشره عضو محكمة تفتيش الدوميكان ومقدم الدير فى كولون، وكان الكتاب التعليمى فى السحر فى ذلك الوقت.

(17) Danny Shanahan, "The moving finger writes, and having writ, moves on to a three-week, twenty-city book tour," *New Yorker,* February 21, 2000, p. 230.

(18) Jorge Luis Borges, "Borges and I," James E. Irby (trans.), *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999), pp. 74-5.

(١٩) الإشارة هنا إلى جاكوب جريم (Jacob Grimm (1785 - 1865، وهو ألمانى درس اللغة والتراث الشعبى، واشتهر بكتابه الذى ألفه مع أخيه ويلهلم Wilhelm بعنوان "قصص جريم الخرافية" *Grimm's Fairy Tales* وهى مجموعة من ما يقرب من مائتى قصة مازالت شائعة بين الأطفال فى بريطانيا وأمريكا حتى الآن. انظر/ى :

Longman Dictionary of English Language and Culture (Uk: Longman Group, 1992, p. 578) (المترجمة) .

(20) Robertson Davies, *The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980-1995,* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996), p.358.

(٢١) انظر/ى:

Leigh Hunt's poem, "About Ben Adhem" anthologized in *The Book of Gems* (1838), David Jesson-Dibley (ed.), *Selected Writings* (Manchester: Fyfield Books, 1990);

انظر ى أيضًا العديد من نصب الحرب التذكارية التى يبدو فيها ملك يمسك كتابًا نفترض أن أسماء الصالحين مدونة فيه.

(٢٢) ماعدا ما جاء فى إنجيل يوحنا ٨: ٦–٨، حيث كتب السيد المسيح بأصابعه على الأرض، ولكننا لا نعرف ماذا كتب.

(23) Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter," *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston Houghton Mifflin Company, 1956).

(24) Revelation 22: 18-19.

(25) Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969).

(٢٦) انظر/ى:

Berlin, *The Roots of Romanticism.*

(٢٧) ومن ذلك المشعوذ الذى يعاقب فتحة مؤخرته لأنها تحدثت فى غير دورها.

(28) William S. Burroughs, The Naked Lunch (New York: Grove Press, 1992).

(29) Wilde, *The Picture of Dorian Gray,* p. 47.

(30) Dinsen, "A Consolatory Tale", p.309.

(31) Primo Levi, *The Periodic Table* (New York: Schocken Books, 1984), pp. 232-3.



الفصل الثالث

التكريس

قلم الإله العظيم

بين أبولو ومامون(*) : أيهما يعبد الكاتب ؟

ما من شيء جميل بحق إلا وتعذر استخدامه؛ فكل ما هو مفيد قبيح لأنه تعبير عن حاجة ما، وحاجات الإنسان حقيرة قميئة مثل طبيعته السقيمة المتقلقلة.

تيوفيل جوتييه، «مدموازيل دى موبيى»[١]

كل ما يتصل بذاتى متعلق اليوم بخيط

بينما أنتظر تلك التى لا تأتمر بأمر.

كل ما أرعاه بحدب - الشباب والحرية والمجد -

يتلاشى أمام تلك التى تحمل الناى بين يديها.

انظروا! ها هى تأتى... تطوح خمارها إلى الخلف،

تربكنى نظراتها المحدقة ساكنة هادئة بلا شفقة.

سألتها: "هل أنت هى التى أصغى إليها دانتى تملى عليه سطور جحيمه؟ أجابت "نعم"

أنّا أخماتوف، «ربة الشعر»[٢]

فى سورة غضب مزقوك قطعًا،

بينما صوتك يتردد بين الأسود والأحجار

وبين الأشجار والطيور. فمازالت هناك تغنى.

آه أيها الإله التائه! أيها الأثر الباقى أبدًا!

فقط لأن الكراهية مزقتك ونثرت أشلاءك

نصغى إليك الآن وقد أصبحت صوتًا للطبيعة.

ريلكه ، «سونتات إلى أورفيوس» 1 , 26 (٣)

وبأحزانه أيضًا يتغنى هذا الشاعر طربًا، بينما ينظف الأغبياء أسنانهم ويجامعون إناثهم. فياله من مهرج بائس! أرأيتم من يفوقه حمقًا وإثارة للضحك والسخرية؟ ... هل يلحق نموذج الشاعر بالقساوسة والمحاربين والأبطال والقديسين ليصبح قطعة متحفية كئيبة تدغدغ مشاعر النقاد وذوى الثقافة الكلاسيكية الرفيعة؟

إيرفينج لايتون ، استهلال ، «بساط أحمر للشمس» (٤)

أشير إلى ملهمى المأجور الذى أقوده نحو مذبح الأدب. لا تضع أنفك يا ولدى فى ذلك الطوق!

سيتحكم فيك الحجر الكريم المروع عمرًا!

هنرى جيمس ، «درس السيد» (٥)

أخبرونا فى أزمان مضت، أن الناس كانوا يعبدون الصور على أنها آلهة ويعتقدون أن لها قوى الآلهة، وهكذا كانت كلمات بعينها ـ وهى الأسماء المقدسة. صارت الصور أيقونات تقوم مقام الآلهة، فهى ليست مقدسة فى حد ذاتها، إنما تستمد

قداستها مما تشير إليه. ثم اكتسبت طبيعة مجازية، فصارت تمثل أو تشير إلى مجموعة من الأفكار أو العلاقات أو المفاهيم الكلية التى لا يمكن تمثيلها بذاتها إنما بما يقوم مقامها ويجسدها. وبعد ذلك غيَّر الفن اهتمامه، وتحول لوصف العالم الطبيعى، وهو عالم يُستدل فيه على وجود الله الخالق الأعظم تتجلى قدرته فى أحداث ماضية أو خلف المشهد النيوتنى [نسبة إلى إسحاق نيوتن .] ثم تلاشى أيضًا هذا الافتراض، وأصبح المنظر الطبيعى مجرد منظر طبيعى، والبقرة لا شىء أكثر من مجرد بقرة ، فقد يشى أحدهما أو كلاهما بحالة عقلية أو شعورية، ولكن العقل والمشاعر من سمات البشر. وهكذا تراجعت فكرة التجلى الإلهى فى العالم الواقعى.

أما فى الغرب، حيث فقد الدين قوته المؤثرة فى المجتمع ككل، انسحبت فكرة التجلى الإلهى فى العالم الواقعى لتسكن عالم الفن. ففى القرن التاسع عشر تغير مفهوم دور الفنان، وفى نهاية القرن أصبح على الفنان، رجلا أو امرأة، أن يخدم ذلك الكيان الصوفى – الفن بتفخيم اللفظ – بالمساعدة على إبداع فضاء مقدس، ينحصر داخل حدود العمل الفنى نفسه. لم يكن ييتس وحده عندما تحدث عن دين جديد وإقامة كنيسة تمتلئ بنماذج التقاليد الشعرية، إنما كان محض مثال. وقد شاع تصور الفضاء المقدس للفن على أنه إما أنقى من المعايير السائدة أو أكثر منها وحشية، ولكن من المؤكد أنه يتميز عن شتى أنماط الحياة الاجتماعية السوقية الجشعة للمال الدنسة والتافهة. كان على الفنان أن يكون القس المرشد للمجتمع، يستحضر التجلى الإلهى فى العالم الواقعى مثل القس الكاثوليكى الرومانى الذى ظن الناس أنه يستحضر الذات الإلهية فى وقت ومكان الاحتفال بالقداس. يالها من أفكار تدير الرأس!

أسفر هذا الاتجاه عن نتيجة طبيعية. فمن أهم ما يميز القس الحقيقى، وفقًا للتقاليد الموروثة، أنه يزهد فى المال، وهو رأى تجتمع عليه العديد من الثقافات. ولكن أى مكان للفنان وعمله المقدس فى مجتمع يتزايد نهمه نحو المال وتتضاءل قيمة ما عداه؟

فى الفصل السابق تحدثت عن تصور الكاتب لنفسه (أو الكاتبة لنفسها) على أنه اثنان: أحدهما يمارس الحياة ومن ثم يموت، ويمارس الآخر الكتابة ويصبح اسمًا

منفصـلاً عن الجسد البشرى ولكنه متصل بجسد العمل الأدبى. أود الآن بحث انقسام آخر : ذلك الذى بين الفن والمال. وبتعبير أبسط فهذا هو موضع احتكاك العجلات بأرض الطريق، كما يقولون فى اللغة الدارجة فى شمال أمريكا . فهنا يجد الكاتب نفسه محشوراً بين مطرقة الفن وسندان اضطراره أن يدفع إيجار المنزل. فهل يجب أن يكتب الكاتب من أجل المال؟ وإذا لم يكن يكتب من أجل المال فمن أجل ماذا؟ وأى المقاصد مشروعة وأى الدوافع يمكن قبولها؟ أين نضع خطًا فاصلاً بين التكامل الفنى والقيمة المادية المحضة؟ إلام ولمن يكرس الكاتب جهوده؟

ربما ترون أنه من السوقية بعض الشىء أن أثير موضوع المال. أنا أيضًا أرى ذلك. خاصة أننى من جيل، رغم حرصه على المال إلا أنه كان يعتبر الحديث عنه من الوضاعة بمكان مثل حديث المرء عن غسيله القذر. ولكن الزمن تغير، وأصبح الغسيل القذر الآن سلعة رائجة أو تركيبًا فى عرض فنى بالغ الحداثة، ومن ثم فمع اعتبارك أن الأمر سوقى إلا أنك قد ترى فيه أيضًا مباشرة وأمانة - بل ربما كثيراً من الاحترام - أفلم يصبح المال مقياس كل شىء الآن؟

فى رواية تفكيكية مثيرة تتناول عالم هوليود كتبها إلموند ليونارد بعنوان **Get Shorty** يتناقش نجم سينمائى مع وكيل أعمال حول الكاتب، حيث يراه الاثنان شكلاً متدنيًا للحياة الراكدة. يقول النجم السينمائى: "قد يقضى الكاتب أعوامًا يعمل فى كتاب غير متيقن من بيعه. فما الذى يدفعه إلى ذلك؟" . يقول وكيل الأعمال: "إنه المال. فكرة أن يحقق الكتاب نجاحًا كبيراً ورواجًا عاليًا."[٦] على الأقل قد يكون للتفسير المادى فضيلة الديمقراطية، فكل الناس يمكنهم فهم هذا الجانب، وهو أيضًا تفسير معقول؛ أما ما سأحدثكم عنه فيما يلى من خلط ولغو حول الفن بتفخيم اللفظ ، فقد يبدو عتيقًا زائفًا فى ضوء مادية هوليود الساطعة البراقة بلا معوقات.

ولا يصدق هذا على هوليود وحدها. أفلا يسرب الناشرون أخباراً عن مبالغ كبيرة دفعت مقدمًا آملين بذلك أن يحظى الكتاب بمزيد من احترام القراء؟ لماذا لا يهتم المبدعون بالأمر؟ ولكن كلما بعدت الشقة بينهم وبين قاعات الدرس بالجامعة اعترفوا

بأنهم ازدادوا اهتماماً به. أذكر فى عام ١٩٧٢ قمت برحلة فردية لقراءة الشعر بطول وادى نهر أتوا. وكانت حينذاك منطقة نائية ولا تنتشر فيها محال بيع الكتب. سافرت بمركبة عامة حاملة كتبى معى كى أبيعها، فكنت أجيد التغيير، وقد عملت مرة فى سوق لبيع المعدات الرياضية، وفى مرحلة من مراحل الرحلة سحبت تلك الكتب خلفى على زلاقة جليد فى عاصفة ثلجية خاطفة. وفى المدن الأربع الصغيرة التى زرتها، كنتُ أول من يظهر من الشعراء على مدى ما يذكر الناس، أو ربما كنتُ الأولى على الإطلاق. جذبت قراءاتى الشعرية الجمهور، وذلك ليس لأنهم أحبوا الشعر أو أحبونى، إنما لأنهم كانوا قد انتهوا من مشاهدة فيلم الأسبوع. أما أفضل الأسئلة التى وجهوها إلىَّ فكانا سؤالين: "هل شَعرك طبيعى أم أنه مصفف فى صالون للتجميل؟" و"كم تكسبين من عملك؟" لم يحمل أى من السؤالين مسحة عداء. فكلاهما على اتصال وثيق بالموضوع.

شعرت أن السؤال الخاص بتصفيف الشعر يهدف إلى معرفة ما إذا كانت نظرتى الشاردة القلقة، ولعلنى أقول تلك النظرة التى تشى بقليل من الجنون - وهى نظرة المرأة الشاعرة كما يظن الجميع - نظرة طبيعية أم أننى أصطنعها. أما بخصوص سؤال المال فكان ببساطة اعترافاً ببشريتى، فللشاعر جسد يضم معدة. فالكتاب أيضاً يحتاجون إلى تناول الطعام. وقد يكون لك مال خاص بك، وقد تتزوج المال، وبوسعك أن تجتذب أحد رعاة الفن، سواء كان ملكاً أو دوقاً أو هيئة ترعى الفنون. ويمكنك أيضاً أن تمتهن عملاً بالنهار، أو أن تعمل بالتجارة. تلك وحدها الخيارات المطروحة أمام الكاتب فيما يتعلق بكسب المال ولا غيرها.

تتوارى أهمية المال فى سيَر الكُتاب، إذ جرت القاعدة أن يركز كتاب هذه السير على ما يبهرهم فى حياة الكاتب من علاقات عاطفية، واضطرابات عصبية وإدمان ومؤثرات خارجية وأمراض وعادات سيئة بوجه عام. ومع ذلك فللمال دائماً تأثير طاغ ودور قاطع، ليس فقط فيما يأكل الكاتب إنما فيما يكتب أيضاً. وهناك بعض الحكايات الدالة فى هذا الصدد. ومن ذلك أن والتر سكوت كتب على نفسه صكاً بدين لشريك له، ونظراً لإفلاس هذا الشريك أغرق سكوت نفسه فى كتابات تافهة حتى وفاته ليسدد

الدين. تطاردنا مثل هذه الكوابيس فى لحظات يقظتنا، ناهيك عن لحظات نومنا. فنبدو مقيدين بالسلاسل إلى مكاتبنا، مجبرين أن ننتهى مهرولين من أعمال أدبية مزخرفة الشكل فارغة المضمون، دون اعتبار لميولنا أو لمدى جودة هذه الأعمال. فنصبح عبيداً للقلم. ويالها من معاناة شديدة.

وحتى لو تجنبنا توقيع صكوك الدين بقيت أمامنا العديد من العقبات. فهناك على سبيل المثال نظام النشر، الذى يخضع على نحو متزايد لعائد الربح. ومن ذلك أن قال أحد الناشرين مرة: "نحن لا نبيع كتبًا، إنما نبيع حلولاً لمشكلات التسويق." ولعلنا سمعنا جميعًا قصة الكاتب الذى لم تحقق روايته الأولى نجاحًا مرجواً . ثم قدم روايته الثانية فقال له وكيل الأعمال متنهداً: "لو كانت هذه روايتك الأولى لاستطعت بيعها." ومن الناحية الأخلاقية قد يجازف الناشر، ولكن ذلك يحدث مرة واحدة فقط. فقد ولت تلك الأيام عندما كان ناشر مثل ماكسويل بيركينس[٧] يساند كاتبًا عبر عدة محاولات فاشلة على المستوى المادى منتظرًا النجاح الكاسح. أما اليوم،

من يكتب ويكسب من كتابته

يحيا ليكتب مرة أخرى[٨]

فإذا كنت مصرا على أن تأكل، ولا يمكنك بيع روايتك القادمة ولا تجد عملاً كنادل فى مطعم، أمامك المنح الأدبية، ولكن عليك أن تزاحم آلاف المنتظرين أمامك فى الصف وتدفعهم جانبًا. أمامك أيضًا وظائف تدريس الكتابة الإبداعية، ولكن أمامها أيضا صف انتظار. أما أولئك الذين نشروا حديثًا أو أحدثت أعمالهم تأثيرا جيدا، فأمامهم الاحتفالات بالكتاب العالميين، وهناك جولات أدبية تطوف عشرين مدينة، وهناك إلى جانب ذلك الأحاديث الصحفية فى الجرائد. ولكن كثيرون لم يألفوا أيًّا من هذه الأشياء.

وإذا جانبك النجاح فى كل ذلك فأمامك عمل مضجر؛ وهو أن تنشر أعمالك بنفسك على الإنترنت. وحيث إنه الملجأ الأخير فيمكنك الاستعانة باسم مستعار. وهكذا يمكنك أن تجعل روايتك تبدو وكأنها عمل أول حتى لو لم تكن كذلك. إنها غابة فى ساحة الكلمات. كلا، بل هى أكثر شبهًا بالآلة. إنها ترس يأكل ترسًا.

عندما اكتشفت أننى كاتبة فى السادسة عشرة من عمرى كان المال آخر ما يشغلنى، ولكن سرعان ما أصبح شاغلى الأول. وازدد قلقى وانشغالى بالأمر فى السابعة والثامنة ثم التاسعة عشرة. كيف سأعيش؟ فقد أنشأنى والداى، اللذان شحذ الكساد الكبير قدراتهما، على أن أكون مستقلة ماديا، كما يقولون الآن، وكان من المتوقع أن أعول نفسى. لم أشك فى قدرتى على ذلك بطريقة أو بأخرى؛ ولكنى لم أكن أعلم أى خطر يحدق بى كشابة صغيرة تحاول العيش فى العالم ككاتبه؛ حيث قد تتآمر قوى عديدة لتخمد جذوتى.

لم أكن قد صادفتُ كتابات حول الكتاب وحيواتهم الكتابية حتى التحقت بالجامعة، وسرعان ما وقعت على كتاب سيريل كونولى "أعداء النجاح" **Enemies of Promise** المنشور فى طبعته الأولى عام ١٩٣٨ ، وكان قد أعيدت طباعته فى ذلك الوقت وأرعبنى ما فيه(٩). يسرد الكتاب ما يحدث للكاتب من مثبطات تثنيه عن إنتاج أفضل أعماله. ولا يشمل ذلك فقط ممارسة الصحافة - وهى مصاصة للدماء بالتأكيد - إنما ينسحب أيضًا على النجاح الشعبى والانغماس الشديد فى البرامج السياسية والافتقار إلى المال والشذوذ الجنسى. أما أفضل ما يفعله الكاتب لإعالة نفسه فى رأى كونولى – وكلانا عاش فى عصر ما قبل انتشار المنح – أن يتزوج امرأة غنية. بالنسبة لى لم يكن أمامى أمل كبير فى هذا الاتجاه، أما الطرق الأخرى، فتكتنفها المخاطر، كما يقول كونولى.

لم يخطر لى برهة أن بإمكانى كسب مال من الكتابة، أو من ذلك النوع من الكتابة الذى أمارسه. ولكنى فى ذلك الوقت لم أشعر بخطر يتهددنى من طرح ما أكتب فى السوق. وذلك لأن معظم كتاباتى كانت شعراً. وقد تحدثت عن ذلك بما يكفى. أما فيما يتعلق بكتاباتى الأخرى - وأعنى بها الرواية – فكل من يدخل الساحة فى هذا المجال يدخلها فى وقت محدد ومكان معين، وكانت تلك هى كندا فى الخمسينيات. بالطبع تغير كل شىء الآن، وفى بلدى أصبح الروائى الشاب المفضل يحصل على مقدم من ستة أرقام، ولكن مثل هذه الأشياء كانت خارج نطاق المناقشة حينذاك. فقد كان هناك عدد

ضئيل من الناشرين المحليين، وكان أولئك يكسبون عيشهم من العمل كوكلاء للأعمال المستوردة، ومن بيع الكتب المدرسية. فلم يكن لديهم ميل نحو المجازفة مالم تكن هناك حاجة لأعمال محلية. وكانت العقلية الاستعمارية مازالت مسيطرة على زمام الأمور، بمعنى أن ساد الظن بأن أفضل ساحات الفنون وأعظمها توجد فى أماكن أخرى غير كندا مثل لندن أو باريس أو نيويورك، وإذا كنت كاتبا كنديا نظر إليك أهل بلدتك لا على أنك فى مرتبة أقل فحسب إنما اعتبروك أيضاً مدعيا تثير الشفقة والرثاء. فقد سألت سيدة راقية واينهام لويس، الذى بقى فى تورنتو حتى انتهاء الحرب، عن محل إقامته وعندما أخبرها أجابت: "سيد لويس هذا ليس عنوانًا حديثًا أنيقًا." فرد الكاتب : "سيدتى تورنتو ليست عنوانًا بالغ الأناقة والحداثة". وهى أيضًا لم تكن كذلك عندما بدأتُ الكتابة. فإذا أردت أن تكون كاتبا جادا فلتفعل ذلك من أجل الفن، فلا أمل أن تفعله من أجل المال.

فى العشرين من عمرى تعرفت ببعض الناس الذين مارسوا الكتابة، ولكن لم يتوقع أى منهم أن يعيش منها. فلكى تحصل على الفتات المتساقط من المائدة الأدبية المتحركة لابد أن تنشر خارج البلد، ومعنى ذلك أن تضطر لكتابة عمل يقتنص لك ناشرًا أجنبيًا. ولا حاجة لذكر أن هؤلاء الناشرين لم يهتموا كثيرًا بكندا. ومازالت الآراء تجتمع حول استبعاد فولتير للمكان على أنه مكان تغطيه الثلوج. وكان لشعار جيمس جويس الثلاثى المشهور "سكينة ومنفى ودهاء"(١٠) رجع مميز عند الطامحين من الكتاب الكنديين، خاصة ذلك الجزء الخاص بالمنفى.

ومن ثم فقد كُتب على جيلى أن يكرس نفسه للفن من أجل الفن، مع أننا لم نستطلع على الإطلاق تاريخ ذلك الوضع ولا أيقوناته. فلو كنا فعلنا لربما ظننا أن بعدنا عن إغواء المامون وإغراءاته فى صالحنا: فهناك من يملكون هذا المال، ومع أهميته للحياة، فهو أيضًا شر لابد منه، على الأقل للفنان. فلتشرف على الموت جوعًا فى حجرة موحشة وتكن لديك بعض الرؤى. ومع ذلك كى يبقى المرء حيا، عليه أن يحصل على قدر من الغنائم، و أفضلها ما يرثه المرء حتى لا يضطر أن ينخر الأرض بحثًا عنها

ويهين نفسه. أما أن تكتب من أجل المال، أو أن يظنك الناس تفعل ذلك فيضعك فى سلة واحدة مع العاهرات.

وقد ظل الأمر هكذا فى بعض البقاع إلى يومنا هذا. فمازالت تتردد فى أذنى النغمة الساخرة التى سمعتها فى صوت المثقف الباريسى الذى سألنى: "أحقيقة أن كتبك تحقق أعلى المبيعات؟" وأجبت بشىء من الخجل: "لم أتعمد ذلك". وكان فى إجابتى أيضًا شىء من الدفاع عن النفس، لأننى أعرف تلك المعادلة تمامًا كما يعرفها، وكنت على دراية وثيقة بأهم سببين يجدهما الكاتب مدعاة فخر واعتزاز، وهما أن يحقق الكتاب أرباحًا كبيرة أو لا يدر مالاً على الإطلاق، فكلا الأمرين يضفيان على الكتاب قيمة وتميزًا. والكاتب الشاب الذى يحركه طموحه أن يكون أصيلاً صادقًا، وفنانًا له شأن، يجد نفسه فى موقف محير وقد سقط فى فخ لا فكاك منه، خاصة عندما يشترك المجتمع جميعه فى الرأى الذى عبرت عنه قصة إيودورا ويلتى "الرجل المتحجر": "إذا كنت حاد الذكاء، فلماذا لست بغنى؟"[١١] وتقول الأسطورة القديمة إما أن تكون فقيرًا وحقيقيًا أو أن تكون غنيًا وسلعة رائجة ترفع لافتة الثمن على روحك.

وحسبما يؤكد لويس هايد فى كتابه "الموهبة بين الخيال وشهوة الامتلاك"[١٢]، فإن أى معادلة تحاول ربط القيمة الأدبية بالمال هى محاولة خادعة. فلقد بدأ تشيكوف حياته الأدبية بالكتابة من أجل المال وحده دون غيره، وذلك لإعالة أسرته التى أضناها الفقر. فهل يشينه ذلك؟ وكان شكسبير يكتب من أجل المسرح وكثيرًا ما كان يحشد بشكل تلقائى مادة كان يراها ذات جذب لجمهوره. وبمجرد أن بدأ تشارلز ديكنز عمله بالكتابة ترك عمله اليومى وعاش بالقلم. أما جين أوستن وإميلى برونتى فلم يستطيعا ذلك، مع أن مزيدًا من المال لم يكن ليضيرهما. ومع ذلك لا يمكن القول بأن أيا من هؤلاء يفوق الآخر قدرًا أو يقل عنه بسبب المال وحده.

ومع ذلك، حسبما يبين هايد، فإن ما يجعل القصيدة أو الرواية عملا فنيا لا يستمد قيمته من عالم سعر السوق. إنما هو يأتى من عالم الموهبة، التى تعمل فى اتجاهات مختلفة. فالموهبة لا يمكن وزنها أو قياسها، ولا يمكن شراؤها. ولا يمكن

توقعها أو طلبها. إنما هى منحة ولا شىء غير ذلك. وبلغة اللاهوت هى نعمة وفضل، تنبثق من ذات مكتملة ممتلئة. فقد يتضرع المرء إلى الله كى يمنحها له، ولكن ربما لا يلقى تضرعه استجابة. وإذا لم يكن الأمر كذلك ما صادف الكاتب تعطلاً مؤقتًا لقدراته. فقد يكون تأليف رواية فى جزء منه وحيًا بينما هو فى التسعة أجزاء الأخرى اجتهاد، ولكن جزء الوحى ضرورى كى يبقى العمل ويحيا على أنه فن. (يختلف تقسيم الأجزاء فى حالة الشعر، ولكن يبقى اشتراك العنصرين معًا.)

هناك أربعة سبل للتنسيق بين القيمة الأدبية والمال: كتب جيدة تدر ربحا ماليا، كتب رديئة تدر ربحا ماليا؛ كتب جيدة لا تدر ربحًا؛ كتب رديئة لا تدر ربحًا. وتلك وحدها هى المجموعات التوافقية الأربعة. وكلها محتملة.

ومرة أخرى يرى هايد أنه يمكن إسداء النصح للكاتب الجاد بأن يكون له وكيل أعمال يتوسط بين عالم الفن وعالم المال؛ فذلك يحمى الكاتب من أن يجرى بنفسه مساومات تنتقص من قدره وتحط من كرامته. ومن ثم ينأى بنفسه فى تواضع ويبقى نقى السريرة يركز اهتمامه على هدف واحد، بينما آخرون أكثر منه موهبة فى التعاملات المادية يرفعونه عاليًا ويلقون به أرضًا خلف الأبواب المغلقة.

دون هذه الحماية يضطر الكاتب أن يحتفظ بخط فاصل فى روحه. وهى حالة يعطى فيها ما لقيصر لقيصر ثم يقدم فروض الطاعة للآخر - أو للآخرين - ممن يضطلعون بأمور غير فنية. فنصفه يحفظ سجلات الحسابات المالية بينما يتعبد النصف الآخر فى محراب الفن. ومن ذلك ما كتبته إيزاك دينسين فى قصة بعنوان "العواصف"، تصف ممثلاً عجوزا ومخرجا مسرحيا:

> **هير سورنسون بطبيعته لديه نوع من الازدواج يمكن تسميته بالشيطانى، ولكنه تمكن من الانسجام معه. فهو من جهة رجل أعمال يقظ حاذق لا يكل، له عينان فى مؤخرة رأسه وأنف لا يخطئ رائحة الربح، ونظرة محايدة واقعية تمامًا... وهو فى**

الوقت نفسه خادم مطيع لفنه وكاهن عجوز ورع فى المحراب حُفرت فى قلبه كلمات" ..."Domine, non sum dignus ويتميز هير سورنسون بأنه يصبح أحيانًا مضاربًا فى سوق الأوراق المالية لا يعرف الحياء. أما فى علاقته بما هو أبدى فهو نقى كعذراء[١٣] .

هنا أود لفت أنظاركم لعبارتين موحيتين: "كاهن عجوز ورع فى المحراب" و Domine, non sum dignus [١٤] فقد نتساءل أى محراب هذا؟ ومن هو الإله الذى يتوجه إليه هير سورنسون؟ فهو لا يضحى بفنه من أجل المامون؛ ولكن من هو الإله الذى يخدمه ككاهن ورع؟ يراودنا شك قوى فى أنه ليس الرب.

استطاعت إيزاك دينسون أن توظف تلك اللغة المفعمة بالإيحاءات فى يسر وسهولة، وذلك نتيجة لمعركة قاسية طويلة نشبت حول الذرى الثقافية والفنية والروحية فى القرن التاسع عشر ، وأيضًا حول بعض أراضى المستنقعات شديدة الانخفاض. فهى نفسها كانت طالبة تدرس الأدب فى باريس فى العقد الأول من القرن العشرين، وكانت على إلمام واسع بالقضايا المتنازع عليها فى تلك الحرب. فقد كان النزاع بين فريقين يرغب أحدهما أن يهتم الفن بأمور أخرى خارج نطاق ذاته - كأن يكون له هدف دينى، أو على الأقل مغزى أخلاقى، أو أن يكون له برنامج يهدف إلى الخلاص الاجتماعى ، أو يكون له، على أقل تقدير، قصد سام أو تأثير يبعث على التفاؤل وسلامة الفكر والبهجة - وعلى الجانب الآخر يقف أولئك الذين يدعون إلى اكتفاء الفن بذاته وإعفائه من تلبية أى حاجة اجتماعية مهما كانت. ولم تنته هذه الحرب على الإطلاق؛ فهى تندلع من جديد كلما جد نزاع حول بعض التمويل العام لعرض فنى قد يضم بولاً فى زجاجة أو بقرة ميتة أو صورة لقاتل. ومن ثم فبينما يتأثر ما يفعله الفنانون - بما فيهم الكتاب - بعض الشىء بما يعتقدون أن عليهم فعله ومن جهة أخرى بما يرون أن فعله محظور عليهم فهو لا يخلو من تأثير ملامح النزاع السابق ذكرها.

عند بداية اندلاع تلك الحرب جرت العادة أن الدين الرسمى وحده له حق المطالبة ببعض التحرر التام من الأحكام الخارجية؛ فقد احتفظ بحق توزيع المعايير الأخلاقية

دون أن يخضع لأى منها، ناهيك عن تلك التى يضعها بنفسه. فهل كان أنصار الفن من أجل الفن يتطلعون لمكانة كمكانة الدين؟ الإجابة فى إيجاز "نعم". أليس هذا إلحاداً وتجديفًا؟ مرة أخرى "نعم". فأن تكون شاعراً فى غمار هذه الحرب، يعنى أنك قد تكون شاعراً ملعوناً ، مقدور عليك الجحيم لكنك متمرد، مثل شخصية موتسارت دون جيوفانى، الذى حقق فى القرن التاسع عشر شهرة شعبية لم يحققها على الإطلاق فى القرن الثامن عشر. أو مثل بايرون أو بودلير أو رامبو أو سوينبيرن وغيرهم.

إنها لعنة بها مسحة من النبل: فأنت مخلص لموقفك مهما لاقيت من نقد واستهجان حتى لو انتهى بك الأمر إلى الجحيم. وربما انطوى ذلك على حقيقة أسمى: فقد شغف أبناء العصر الفيكتورى بالحقائق العليا، فإذا ذهبت إلى حرب فذلك لأنك تدافع عن حق أسمى. وإذا أوضحنا الأسباب، ربما كانت كالأتى:

يقول المسيح "الحقيقة تحررك"[١٥]. ويقول جون كيتس: الجمال حقيقة والحقيقة جمال "[١٦] . ووفقًا لقوانين القياس المنطقى، إذا كانت الحقيقة جمال والحقيقة تحررك، إذن الجمال يحررك، وحيث إننا فى جانب الحرية، أو نفعل ذلك بين الحين والحين منذ أن عظمها ويجلها العصر الرومانسى، فعلينا أن نكرس أنفسنا لعبادة الجمال. وأين عسانا أن نجد الجمال بوضوحه الجلى وتفسيراته الواسعة سوى فى الفن؟ وإذا تتبعنا هذا السياق الفكرى حتى نهايته وصلنا إلى نتيجة أنه حتى الانحراف الجمالى عن البعد الأخلاقى ينطوى فى ذاته على بعد أخلاقى. فإذا لم يتطلع الفنان فى سعيه نحو تعبير فنى خالص مطلق، فأى هدف مشروع آخر يمكن أن يصبو إليه؟ [١٧] .

فى بداية حياته العملية وضع تنيسون هذه المشكلة نصب عينيه فى قصيدة عنوانها: "قصر الفن"[١٨] .

شيدتُ لروحى منزلاً جليلاً للمسرات

أرتاح فيه مطمئنا إلى الأبد.

قلت "أيا روحى اسعدى وابهجى

أيا روحى العزيزة فكل شىء فى خير حال".

هكذا تستهل القصيدة. ثم يأتى استعراض للزخارف والزينة الداخلية بالقصر، فهو يحوى تحفًا فنية جديرة بدوريان جراى أو أى من عشاق الجمال عند هنرى جيمس، ولكن لا يكفى كل ذلك. فقصر الفن بناء بديع، به العديد من الجرار بديعة الصنع والفسقيات المذهبة، والتماثيل الإغريقية وغير ذلك مما يشحذ الخيال، إلا أن الروح لا يمكنها العيش هناك. فأن تفعل ذلك لهو العزلة التامة ومن ثم الأنانية وهو أيضًا جدب مفرط. أضف إلى ذلك أن الروح صنعت إلهًا للفن ، ومن ثم فهى متهمة بالوثنية. تقول الروح "أجلس كإله بلا عقيدة أو مذهب إنما يتفكر فى كل الأشياء." وبذلك فهى متهمة "بكبرياء الحية"، وهو أسوأ الآثام، وسرعان ما يسيطر عليها قنوط عميق.

ولأن الشاعر فنان، ومن أجل هذه الصفة وحدها، فعلى روحه أن تذهب حيث توجد التجمعات البشرية، ويرى تنسون فى ذلك انحدارًا من أعلى، لأن الحب ـ سواء كان لشخص بعينه أو للإنسانية بأسرها ـ ينبع من الوادى. فهو لا ينبذ قصر الفن أو يقوضه فى تلك القصيدة، ولكن يريد له أن يكتسب مسحة إنسانية، فيقول:

عندما انقضت سنوات أربع بالتمام،

ألقت رداءها الملكى بعيدا.

وقالت "ابن لى كوخا فى الوادى

أمارس فيه طقوس أحزانى وصلواتى.

لا تقوض أبراج قصرى

التى شيدت بلطف وبهاء؛

فربما عدت فى صحبة إليها

وقد تطهرت من آثامى[١٩] .

بمجرد أن تهبط إلى الوادى وتتلوث وتعانى وتكفر عن آثامك، قد تعود ثانية إلى قصر الفن مصطحبًا آخرين معك، وبذلك يتحول القصر إلى ما يشبه المعرض القومى.

يتحول نفاذ البصيرة الفنية فى عصر إلى كليشيه فى عصور تالية. وفى ذلك تحضرنى أغنيتان من الخمسينيات، حثتنى إحداهما أن أهبط من برجى العاجى وأسمح للحب بالمرور إلى قلبى، أما الأخرى فتخاطب المرأة على أنها موناليزا، وتسأل ما إذا كانت دافئة وحقيقية أم أنها مجرد عمل فنى جميل بارد ووحيد. فالفن بارد والحياة دافئة، وهو قول يناقض المشهد على جرة كيتس الإغريقية فى أغنيته التى تحمل الاسم نفسه، ففيه يتجمد الوقت ويتوقف مشهد الاغتصاب فى أشد لحظاته حرارة، بينما المشاهدون من البشر هم الذين يهرمون ويبردون. (تمثل تلك الجرة الإغريقية بتناقضاتها بين الحياة والموت والبرودة والحرارة رواية "صورة دوريان جراى"[٢٠] فى طور التكوين) .

كانت معركة القرن التاسع عشر حول الوظيفة المثلى للفن معركة شرسة، ولكن كان الحزن والفشل نهاية كل المحاولات التى سعت إلى أن تخضع الفن لأغراض نفعية، أو أن تثبت أن له مثل هذه الأغراض ـ بما فى ذلك ما قام به محبو الفن مثل راسكين وماثيو أرنولد ـ وذلك لأنها جميعًا انتهت إلى فرض الرقابة. فإذا كان الجمال حقيقة والحقيقة تحررك، فهل هناك نمط من الحقيقة يجب طمسه؟ أجل: إنها الحقيقة القبيحة، أو أى نوع من الحقيقة قد يسىء إليك، ولذلك حطم جون راسكين العديد من رسومات ترنر الماجنة؛ إذ يرغب من يدعون إلى المنفعة الاجتماعية للأدب فى ستر العيوب مثلما ستر البابا عورة الجسد فى لوحة كنيسة سيستين لمايكل أنجلو أثناء حركة الإصلاح المضادة.

لم تظهر الحاجة إلى أن يتطهر الفن من الجنس وحده، إنما قد ينسحب الأمر أيضًا على الأفكار السياسية المثيرة لعواطف العامة، أو التصورات الناقدة للدين أو العنف المفرط أو البذاءة وما إلى ذلك. ولكن مازال التطهر من الجنس هو الأغلب، وكان روائيو ذلك العصر على دراية تامة بأن هناك بعض الأشياء لا يمكنهم الكتابة عنها للنشر العام، فهى ببساطة لن تطبع. وبذلك أصبح أبطال الأدب ممن هم على استعداد لكشف المستور، كما يقولون اليوم.

لقد كشف بعض الكتاب المستور وتوغلوا فى ذلك بعيدا جدا فدخلوا فى صراع صريح مع السلطات. يقول بورخيس: "كان فلوبير أول من كرس نفسه (والكلمة هنا مستخدمة بكل شدتها وصرامتها اللغوية) لإبداع عمل نثرى جمالى خالص"(٢١) . وبذلك يصبح فلوبير كاهنًا آخر فى المعبد يكرس نفسه ويهبها للجمال الخالص، ومن ثم فهو بطبيعته يرتاب فى الصراع بين الفن والنفع الأخلاقى. ولقد قُدم للمحاكمة بسبب روايته مدام بوفارى ووجد نفسه فى موقف سيىء اضطره إلى التلاعب بقوانين أعدائه، فأعلن أن كتابه لا يخرج عن الأخلاق الحميدة. وادعى أن الرواية تهدف إلى مكارم الأخلاق لأن مدام بوفارى ماتت ميتة بشعة جزاء علاقاتها المحرمة. (وهو غير صحيح على الإطلاق، فلو لم تسرف مدام بوفارى ببذخ وسفه لنجت من العقاب).

لعقود طويلة من الزمان ظلت أجهزة الرقابة تعمل بدأب مثل خلية النحل ، وتوجت جهودها بانتصارات من قبيل تلك التى أسفرت عن حظر رواية "يوليسيس" لجيمس جويس، ولكن انغماس أعمدة المجتمع فى النفاق أشعل ثورة الفنانين. وقد أخرجت لنا هذه الثورة فى أقصى صورها تطرفًا هنرى ميلر ووليام بوروز **William Burroughs** فلم يحلم هؤلاء بالمستحيل إنما بطبع الكلمة التى لا تطبع. وتزايد عدد هؤلاء الكُتاب وانهالت أعمالهم لفترة طويلة. فعندما كنت طالبة فى المرحلة الجامعية لم تكن رواية "عشيق ليدى تشاتيرلى" **Lady Chatterley's Lover** قد انتهت محاكمتها فى كندا، وكانت رواية "مدار السرطان" **Tropic of Cancer** لهنرى ميلر تُهرب إلى داخل البلاد.

ولنضع الأشياء فى سياقها نذكر أنه فى ذلك الوقت - أى أواخر الخمسينيات - لم تستطع امرأة شراء موانع الحمل علنًا ، ولم تستطع امرأة غير متزوجة شراءها على الإطلاق، ولم تتمكن امرأة من إجراء الإجهاض إلا فى أماكن أخرى غير رسمية أو على طاولات المطابخ. وأذكر أن أول مرة قرأت فيها قصة هيمنجواى "تلال تشبه الأفيال البيضاء" **Hills Like White Elephants** لم أكن أعرف شيئًا عما يناقشه الرجل والمرأة. وفى ذلك الوقت لم يكن أيضًا بالإمكان الإعلان عن منتجات صحية للمرأة

وتسميتها بأسمائها، مما ساعد على انتشار درجة عالية من السريالية فى الإعلان عن هذه الأشياء. وفى ذلك أذكر على سبيل الخصوص إعلان تظهر فيه امرأة فى رداء إغريقى أبيض للمساء تقف على سلم رخامى وتحملق بعيداً نحو البحر، وقد ظهرت تحتها عبارة تقول: "موديس ... لأن..." وكطفلة تساءلتُ متعجبة "لأن ماذا؟" وهو سؤال مازال يتردد فى أحلامى.

ولنعد للحديث عن صراعات الفن. فقد كان شعار "الفن من أجل الفن" العقيدة التى اعتنقها أنصار الفن المتحمسون، وكان ذلك الشعار الغريب المنقوش على اللواء[٢٢] قد رفعه تيوفل جوتيه متحدياً استخدام الفن لأغراض الخير الاجتماعى وتقويم الفرد والالتزام الأخلاقى الصارم، وما إلى ذلك. ومع نهاية القرن استطاع أوسكار وايلد أن يعلن فى صراحة ودون أن يتجاوز التأثير الصادم لكلامه الحد المقصود:

> **تشكل الحياة الأخلاقية للإنسان جزءًا من موضوع الفنان... ولا يتعاطف فنان مع الأخلاقيات. فالتعاطف الأخلاقى فى الفنان تكلف أسلوبى لا يغتفر. فما من فنان يحركه هوى نفسى مريض. وما الرذيلة والفضيلة عنده إلا أداتين للفن... وما من عذر لأن نصنع ما هو غير نافع سوى شدة الإعجاب** [٢٣] .

فأى نوع من البشر أولئك الذين يصنعون تلك الأشياء غير النافعة المثيرة للإعجاب فهى تثير الإعجاب بذاتها، لأن "الجمال وحده سبب للوجود"[٢٤] ، كما يقول إيمرسون، و"الفنان مبدع لما هو جميل" كما يقول وايلد. "فالفن يصبو إلى كشف الجمال وإخفاء الفنان"[٢٥] . وعلى غير العبقرية الرومانسية التى تعبر عن ذاتها، أصبح على الفنان أن يتواضع ويخفى ذاته، عليه أن يتوارى عن الأنظار وأن يخدم دعوته. ويدل الثلاثى الذى استشهد به جيمس جويس، "سكينة ومنفى ودهاء"، على زهد وإنكار للذات لا يأتيهما سوى راهب دومينيكى فى طور التدريب. ويرى جويس أن على الكاتب الفنان أن يكون "كاهنًا فى محراب الإبداع الفنى"[٢٦] .

الفن مقولة مجردة. ومع ذلك يستلزم وجود الكاهن وجود إله: فلا يوجد أحدهما دون الآخر. وإذا كان لابد من أن يكون الفن إلهًا، أو يكون له إله، فأى نوع من الآلهة يكون؟ هناك إجابة واحدة فى قصيدة بعنوان "آلة موسيقية"، كتبتها إليزابيث باريت براونينج عام ١٨٦٠، فى خضم المعركة التى أتحدث عنها، ولكن قبل أن تحسم وترجح نهائيًا كفة ميزان الفن من أجل الفن. وفيما يلى نص القصيدة:

(١)

ماذا يفعل الإله العظيم بان

عند السفح فى حقول القصب بجوار النهر؟

يخوض ويطرطش فى الماء بحوافر ماعز

يحطم الزنابق الذهبية العائمة مع العسوب على النهر.

(٢)

اقتطع الإله بان العظيم قصبة

من حوض النهر العميق البارد؛

تعكر الماء الرقراق

ورقدت الزنابق المكسورة ميتة،

وفر العسوب بعيداً

قبل أن يخرجه بان من النهر.

(٣)

على ربوة عالية بالشاطئ جلس الإله العظيم بان
بينما النهر يتدفق متعكراً ؛
وبقوة إله عظيم راح يقطع ويجتز
القصبات المثابرة بسلاحه الأجرد القاسى
حتى لم يبق أثر لورقة
تشى نضارتها بنداوة النهر .

(٤)

جَزَّها الإله العظيم بان فبدت بالغة القصر
(وكم من زمن انتصبت عيدانها عاليًا فى النهر !)
ومن الحلقة الخارجية بثبات انتزع اللب
مثلما ينتزع القلب من إنسان ،
وثلم ذلك الشيء البائس الفارغ الجاف
فى هيئة ثقوب بينما هو جالس على النهر .

(٥)

"تلك هى الطريقة" قالها ضاحكًا الإله العظيم بان
(كان يضحك بينما هو جالس على النهر) ،
"الطريقة الوحيدة ، منذ شرع الآلهة

يصنعون موسيقى عذبة ، قد ينجحون فى إبداعها ."
ثم قرب فمه من ثقب بالقصبة ،
ونفخ بقوة بجانب النهر .

(٦)

آه يا بان يا لعذوبة !
عذوبة نافذة عند النهر !
آه أيها الإله العظيم بان ، يالها من عذوبة تحجب ما عداها من أشياء !
الشمس فوق التل غفلت عن المغيب
ودبت فى الزنابق الحياة ، وعاد العسوب
يواصل أحلامه فوق النهر .

(٧)

ولكن نصف وحش هو الإله العظيم بان ،
يضحك بينما يجلس على النهر ،
يصنع شاعراً من إنسان ؛
زفرة حزن أطلقها الآلهة الحقيقيون ، يتذكرون الألم والثمن ،
ينعون القصبة التى لم تعد تنمو
بين القصبات بجانب النهر[٢٧] .

وعن المعنى نفسه عبر د. هـ لورنس بعد ذلك بقوله: "لست أنا، لست أنا، إنما هى الرياح التى تهب بداخلى"[٢٨] . أو كما قال ريلكه فى السوناتا الثالثة إلى أورفيوس،

في الغناء حياة. يسهل ذلك على الإله. ولكن

متى نحيا نحن؟ ومتى ينفق هو

الأرض والنجوم على وجودنا؟

متى نحب؟ ذاك ما تفكر فيه عند الصبا؛

أما في غير ذلك من الأوقات، يضطرك الصوت أن تفتح فمك،

ولكنك تتعلم أن تنسى كيف كان الغناء. فلقد ذوى.

يختلف الغناء الصادق عن النفَس.

فهو ليس نفساً، إنما هدير داخل الإله. إنه رياح[٢٩] .

فى قصيدة باريت براونينج، الشاعر أداة لصناعة الموسيقى، وهى موسيقى جميلة. ولكن الشاعر لم يصنع الموسيقى بإرادته. فبداية اختاره الإله. فتميز عن أقرانه ولا يمكنه العودة إليهم. ثم تعرض بعد ذلك للتشويه. فقد انتزع قلبه منه، وصار أجوف، جافا وفارغا. فبالإلهام وحده يصنع الشاعر الموسيقى - ينفخها فيه الإله. ولا يقتصر الأمر على هذا الحد، فهو ليس إلهًا بالغ الرقة، فالإله بان نصفه الأسفل وحش. وهو لا يهتم بغير الموسيقى، ولا يهمه على الإطلاق الشاعر الذى أفرغ جوفه من قلبه، فمن المسلَّم به أنه سيطرحه بعيداً فى قسوة عندما ينتهى منه وكأنه قصبة مكسورة. وفى القصيدة آلهة آخرون - "الآلهة الحقيقيون"، الذين يهتمون بالثمن والألم، ولكننا قد نجدهم موسيقيين متواضعى القيمة. ففى عالم الفن لا تمنحك النوايا الطيبة مزايا جمالية. قد يكون الإله الوثنى للفن قطعة فنية رديئة، ولكنه معبود أيضًا، فهو إله زائف، ولكن لا يمكن القول بأنه لا يجيد ما يفعله. وعلى ذلك، فإذا كنت تصبو إلى الفن الجميل، فهذا هو الإله الذى تتضرع إليه، سواء أحببته أم كرهته.

ربما يشى وصف إله الفن بالأنانية والقسوة بنظرة أخلاقية صارمة تنتمى إلى العصر الفيكتورى، ولكنه أيضاً يشكل أساساً لأكثر الاتجاهات الجمالية حماساً فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فكما جاء فى قصيدة باريت براونينج، يحتاج إله الفن الرفيع إلى قرابين بشرية. فإذا كان الفن ديناً والفنانون كهّانه، يلزم عليهم تقديم القرابين، وأن تكون قرابينهم هى أكثر أعضائهم إنسانية، وفى مقدمتها القلب. فمثلهم مثل الكهنة، عليهم أن يضحوا باحتمال وقوعهم فى حب إنسان من البشر، حتى يخدموا إلههم حق خدمته.

يقول أوسكار وايلد مدافعًا عن كتابه: "الذين يدركون جمال المعانى فى جمال الأشياء، أولئك هم ذوو الثقافة الرفيعة. وأولئك من يحدوهم الأمل. فهم الصفوة الذين يرون أن الأشياء الجميلة لا تعنى سوى الجمال."[٣٠] وتلك هى لغة المسيحية ، فالأمل هو الأمل فى الخلاص، و"الصفوة" هم المقدور عليهم ذلك. فهم زمرة صغيرة من المقبولين فى الجماعة، نخبة وبقية قليلة كتب لها الخلاص.

ولكن من المرجح دائمًا أن يكون الشهداء من بين الصفوة؛ فأنت لا تختار بحال أن تكون فناناً، إنما يختارك إله الفن وليس العكس. ومن ثم فالإلهام الفنى تحيطه هالة من المأساة والقدر المحتوم. يقول ووردث ورث "نحن الشعراء نبدأ فى صبانا بالبهجة، ولكن منها يتولد القنوط والجنون فى النهاية"[٣١] . ولنتأمل قصة فرانز كافكا "الفنان الصائم". والفنان الصائم يكرس نفسه تماماً لفنه. وهو فن غريب عجيب: فالفنان يبقى فى قفص ويُعَرِّض نفسه للجوع الشديد - وهو فى ذلك يشبه إلى حد كبير ما كان يفعله فى الماضى زاهد يقهر نزواته ويكسرها - ويذيع صيته فى البداية: فالناس يتدافعون إليه أفواجاً معربين عن دهشتهم. وبعدها تتغير الاتجاهات السائدة - ففى عصر كافكا أخذ مذهب الفن من أجل الفن يفقد سطوته - فينتهى الحال بالفنان الصائم إلى ركن مهمل بمعرض للحيوانات المفترسة فى سيرك، وينسى الناس أنه بالقفص. وأخيراً يفتشون فى القش العفن ويجدونه فى حال أقرب للموت منه إلى الحياة. وإليكم ما حدث بعد ذلك:

"لطالما أردت أن تعجبوا بصيامى" قالها الفنان الصائم. "ونحن نعجب به بالفعل" قالها المشرف بسعة صدر. قال الفنان الصائم "ولكن ليس لزامًا عليكم الإعجاب به" فقال المشرف : "أجل فنحن لا نعجب به إذن. ولكن لماذا لا يلزم علينا الإعجاب به؟" فقال الفنان الصائم "لأننى مضطر للصيام، ولا حيلة لى فى ذلك"، قال المشرف "عجبًا! ولماذا لا حيلة لك فى ذلك؟" قال الفنان الصائم "لأننى ... لا أجد أبدًا الغذاء الذى أحبه. صدقنى لو وجدته ما أثرتُ اضطرابًا، ولأكلت ملء معدتى، مثلك ومثل الآخرين". تلك كانت آخر كلماته..(٣٢) .

يتوق الفنان الصائم، مثله فى ذلك مثل القديسين، إلى طعام من مكان غير هذا العالم، وهو فى ذلك جليل سام. ولكنه أيضًا مثير للسخرية، فهو عنصر كئيب لا يتكيف مع محيطه. فلقد اصطفى إله الفن الفنان الصائم وجعله تابعًا له، أما النتيجة الكافكية فجاءت مزيجًا من نزوة ثانوية عارضة وقهر على طريقة فرويد.

مجرد أن تبدأ عد الأجساد الملقاة أسفل مذبح الفن تجدها تفوق الحصر. عام ١٨٩١وقت أن كتب جورج جيسينج روايته "شارع البرقة الجديدة" **The New Grub Street** كان الكتاب ينظرون إلى أنفسهم وأنشطتهم كموضوعات تصلح لفنهم، مما أسفر عن عدد ضخم من الكتب التى يتناول مؤلفوها كتابًا يمارسون الكتابة. تتناول "رواية شارع البرقة الجديدة" ثلاث شخصيات رئيسية لكُتاب. أولهم جاسبار ميلفان النذل سيئ الخلق، وهو عابد مخلص لإله المال مامون لا يشغله فى اللعبة الأدبية سوى المال، ولا يصبو مطلقًا لأن يكون كاهنًا فى محراب الإبداع الفنى. ويقول عن نفسه إنه "لم يخلق لكتابة الروايات، ولكن من المؤسف أنها تدر مالاً وفيرًا"(٣٣). وكان عمله ناجحًا مزدهرًا،

مثلما يحدث كثيراً للأشرار فى هذا العالم. والثانى هو إدوين رير دون، وهو يتمتع بموهبة وحس مرهف والتزام بالمبادئ السامية، وقد يسر له نجاحه الأدبى الزواج من امرأة تنشغل بالمظاهر الاجتماعية. ولكن بضغط من طموح زوجته نحو المال، هجره الإلهام، وأخذ يعانى من أقسى ما يتعرض له كاتب نضب فكره. عندما عجز عن الإبداع هجرته زوجته؛ فسقط مريضاً ثم مات. أما الثالث فهو هارولد بيفين المسكين الذى كان يكدح جاهداً على طريقة فلوبير، فى قطعة أدبية واقعية أطلق عليها السيد بايلى البقال". وكانت تلك الرواية فشلا ذريعا، فقال عنها النقاد إنها من ذلك النوع الذى يبعث على الملل والضجر(٣٤) . ولكن بيفين دافع عن نفسه بأن على المرء أن يبذل قصارى جهده. "فقد أنجز العمل على أفضل ما يستطيع، وذلك يكفيه" . وأخيراً بعد أن خذله الأمل ونضب منه المال اختار الانتحار. وكان موته هادئاً - "لم يتذكر سوى الأشياء الجميلة؛ فقد عاد إلى مرحلة سابقة من حياته قبل أن تفرض عليه مهمة كتابة الأدب الواقعى..." (٣٥). إنها تلك المهمة المشئومة. يستدعى إليها الكثيرون، ولكن قلة هم المصطفون، ومن بين تلك القلة يستشهد البعض.

إذا كانت التضحية مطلوبة من الفنانين الرجال، فبأى قدر تفوقها تضحية النساء؟ فما الذى يحملنا على الظن بأن الحرف القرمزى المطرز مجازيا على صدر هيستر براين المحكوم عليها باللعنة والعقاب فى رواية هوثورن التى تحمل الاسم نفسه (الحرف القرمزى) لا يرمز فقط لكلمة زانية، ولكنه يرمز أيضاً لكلمة "فنانة" أو حتى "مؤلفة"؟(٣٦) كان من المتوقع أن يعيش الفنان العظيم حياته ويستمتع بها، فذلك جزء من تكريس نفسه للفن، وهو يعنى ألا تخلو حياته من الخمر والنساء والأغانى إلى جانب غيرها من الأشياء. أما إذا جربت المرأة الكاتبة الخمر والرجال اعتبرها الناس ساقطة وسكيرة، ولذلك كانت تكتفى بالأغانى؛ والأفضل إذا كانت أغنية البجعة. فمن المسلَّم به أن تتزوج المرأة العادية، ولكن ليس المرأة الفنانة. فباستطاعة الفنان الرجل أن تكون له حياة أسرية وأطفال إلى جانب فنه، ما دام لا يجعل ذلك عقبة فى طريقه - وهو أمل ضعيف، حسبما يقول جيمس وكونلى وغيرهما - أما بالنسبة للمرأة فمن المفترض أن

تكون تلك الأشياء هى الطريق نفسه. ولذلك لابد أن تتنكر المرأة الفنانة لذلك الطريق تماماً حتى تفسح المجال للطريق الآخر، أى طريق الفن.

هكذا كانت مالى، الممثلة الصغيرة التى كان عليها أن تقوم بدور أريل (خادم بروسبيرو) فى مسرحية "العاصفة" التى أخرجها هير سورنسون ، فى قصة إيزاك دينسون المذكورة سابقاً . ففى لوعة بائسة تتخلى مالى عن حبها الجارف لإنسان من أجل الفن. وفى تعقل تسأل هير سورنسون "ماذا نحصد فى المقابل؟" فيقول "فى المقابل نحصد شكوك العالم، ووحدة أليمة نحياها . ولا شىء غير ذلك."[٣٧]

إنه شىء كئيب، بل ويزداد كآبة. وعلى ذلك فما جدوى الاسم للممثلة الشابة سيبيل فان فى رواية دوريان جراى؟ [٣٨] فمثلها مثل سيدة شالوت ـ الأخت الصغرى لأوفيليا، والنموذج الأصلى للفنانة فى القرن التاسع عشر التى تغرد بينما هى تعانى الموت، والتى استشهدت بها سيبيل عن قناعة ـ وقعت سيبيل فى حب رجل من لحم ودم، ولأنها صارت تتوجه بمشاعرها نحو حياتها وليس نحو فنها، يعاقبها إله الفن وتهجرها الموهبة. يقول لها دوريان بينما يهجرها بدوره "بلا فنك أنت لاشىء". وما عسى أن تفعل سيبيل المسكينة الخاوية المقهورة بعد ذلك سوى الانتحار؟

عندما صُورت وهى ترقد فى تابوتها، أدركت الممثلة سارة بيرنهاردت تماماً ما كانت تفعله. وكان لفكرة اشتهاء الموتى والنسيج الأسود أثر كبير فى ذلك، فتلك كانت صورة المرأة الفنانة التى يريدها العامة ويفهمونها: راهبة نصف ميتة.

فى أواخر الخمسينيات عندما كنتُ شاعرة تتطلع نحو المستقبل، كنت أتقبل ببساطة فكرة التضحية المطلوبة. ويصدق الشىء نفسه على أى عمل تمتهنه المرأة، ولكن الأمر أسوأ فى حالة الفن لأن التضحية المطلوبة تضحية كاملة. فلا يمكن لامرأة أن تكون زوجة وأمًّا وفنانة فى ذات الوقت، فكلا الشيئين يحتاج تفانيا تاما . ففى عمر التاسعة كنا نتقافز جميعًا مسرعين لمشاهدة فيلم "الحذاء الأحمر" كمصدر بهجة فى عيد ميلاد، وكنا نذكر موريا شيلير، وقد مزقتها الحيرة بين الفن والحب، وهى تسحق نفسها تحت قطار. يجذبها الحب والزواج فى اتجاه بينما يجذبها الفن فى اتجاه آخر؛ فالفن

نوع من الاستحواذ الشيطانى. قد يراقصك حتى الموت. وقد يعزلك ويستحوذ عليك، ثم يحطمك. أو هو قد يحطم المرأة العادية.

ولكن ليس ضروريًا أن تكونى إما راهبة إبداع فنى أو لا شىء. فمؤنث قس ليس فقط راهبة إنما أيضًا قسيسة (أو كاهنة)، ولذلك فلديك الاختيار، وهناك فرق بين الاثنين: فالديانة المسيحية ليس فيها قسيسات، ومن ثم فالتعبير يتضمن شيئًا من الوثنية أو ربما اللهو المعربد. فالراهبات يُعزلن عن الرجال، ولا يحدث ذلك مع الكاهنات، مع أن علاقتهن بالرجال لا تصل عادة إلى حد الألفة.

عرفت كاهنات الفن لأول مرة فى رواية روبرت جراف "الربة البيضاء" The White Goddess[٣٩] ، وهى تؤكد أن النساء لا يكن شاعرات حقيقيات إلا إذا قمن بما تؤديه الربة الثلاثية التى تحيا حياة كابوسية تستمدها من الموت، فتسحق هى وكاهناتها الرجال تحت الأقدام مثل البق ويحتسين دماءهم مثل الخمر[٤٠] . قرأت ذلك بينما كنتُ فى نحو التاسعة عشرة، ولم يكن أمرًا مشجعًا لفتاة فازت بالمركز الثانى فى مسابقة ربات البيوت التى أقامتها إحدى شركات الغاز: فأن أشرب دماء عشاقى لم تكن فكرتى عن وقت مرح أقضيه فى موعد غرامى ليلة السبت. لعلنى ريفية التفكير، ولكنها الحقيقة. ومع ذلك فقد هزنى ما كتبه جريف، وجعلنى أتساءل عما إذا كنت أصلح بالفعل لحياة الفن.

وازدادت حيرتى عندما اكتشفت مصادفة رواية جورج إليوت "دانيال ديروندا" Daniel Deronda (1876) . كانت أم البطل مطربة أوبرا كبيرة، وتركت دانيال لرعاية آخرين وهو فى الثانية من عمره، ويرجع ذلك فى بعض جوانبه إلى أنها لا تريد أن تقف الأمومة عقبة فى طريق فنها. كان لها العديد من المعجبين، ولكن لأنها عانت من سيطرة والدها فى الصغر صارت باردة العواطف تفضل الرجال مستلقين على وجوههم وقدمها فوق أعناقهم. وهى تدعى أنها ليست وحشًا، ولكن اللغة التى تصفها بها الرواية تجعلنا نتوقف للتأمل. إنها "ليست أما بشرية تماما، ولكنها ميلوسينا" - نصف امرأة ونصف حية[٤١].

يقول إليوت : "بينما هو ينظر إليها يشعر دانيال بقدر من الاضطراب الذى ربما حرك مشاعره لو رآها تمارس شعائر غريبة لدين يضفى قداسة على الجريمة"(٤٢). نستطيع أن نخمن جيداً حقيقة هذا الدين، خاصة عندما نعرف أنها اتجهت بكل مشاعرها نحو فنها، "ولم يبق لديها شيء لتمنحه أحداً"(٤٣). أضفت عليها المعاناة شيئاً من الإنسانية، ولكن أكبر معاناتها كانت بسبب هجرها للفن وليس بسبب هجرها لطفلها. فأن تتخلى عن الغناء إثم اقترفته فى حق دينها - دين الفن - وعوقبت من أجله.

يطلق على أم دانيال أيضًا ساحرة، وهى شديدة القرب من "المرأة ذات الجمال الفتاك"، femme fatale ذلك النوع من النساء الذى زخر به المشهد الروائى فى أواخر القرن التاسع عشر. ومن الشخصيات المفضلة فى تلك الحقبة كانت سالومى، التى عرفتُ اسمها مبكراً فى أبيات ذات قافية سريعة تقول: "كانت سالومى راقصة، ترقص الهوتش كوتش، وليس عليها الكثير من الثياب." وعلى المستوى الفنى لدينا "سالومى" لفلوبير (قصة قصيرة)، وسالومى لأوسكار وايلد (مسرحية) وسالومى لريتشارد شتراوس (أوبرا)، وكثير من اللوحات المرسومة. وإليها كانت إشارة شخصية ت. إس. إليوت ألفريد بروكفروك عندما تخيل رأسه محمولاً على طبق. فما سر جاذبية هذه الشخصية؟ إن سالومى شخصية تجتمع فيها المرأة ذات الجمال الفتاك والمرأة الفنانة. فهى شديدة الإجادة لفنها، حتى إنها تغوى به معظم مشاهديها، ولكنها سمحت أن يتلوث هذا الفن، أولاً بوعد المكافأة، فقد وعدها هيرود بأن يحقق لها ما تطلبه نظير رقصها، وثانياً، كما جاء فى بعض النسخ، بعاطفتها الشهوانية نحو يوحنا المعمدان: فإذا لم يمكنها امتلاكه كله، فعلى الأقل ستأخذ الرأس. وأخيراً - على الأقل عند وايلد وشتراوس - فقد سُحقت سالومى حتى الموت لشدة انحرافها، أو ربما لأنها خلعت النقاب السابع. لسنا على يقين مطلق من ذلك.

ومن العجيب أن سالومى كانت موضوعًا لعدد لا يستهان به من القصائد التى قدمتها شابات للمجلة الأدبية التى كنت أسهم فى تحريرها بالكلية عام ١٩٦٠، وفيها بدا الخوف من أن يكون التورط فى الفن مميتًا لأى رجل يلقى به سوء طالعه فى طريق الحياة العاطفية لأى منهن، فتستيقظ ذات صباح وتجد رأسه على طبق. أرى أن الموقف

متأثر بالتحليل الفرويدى: فالنساء ذوات النشاط المفرط أو الجمال الأخاذ يتسببن فى أن يقطع الرجال أعضاءهم عضواً عضواً عند سقوط النقاب.

كان ذلك فى العشر سنوات التالية على رواية فيليب وايلى "جيل الأفاعى" Generation of Vipers التى عزت عيوب العالم جميعاً إلى "الأمومية" Momism ، التى كانت بدورها امتداداً لتقاليد القرن التاسع عشر من حيث انزعاجها من المرأة التى تُفقد الرجال ذكورتهم، والتى كانت مستمرة حتى ذلك الوقت. وفيما يلى ما كتبه إيرفينج لايتون فى مقدمة طبعة عام ١٩٥٨ من مجموعته "بساط أحمر للشمس A Red Carpet for the Sun :

> **أرى النساء فى العصر الحديث وقد استغرقهن دور المتمردات الحاقدات يجاهدن كى يفقدن الرجل ذكورته، تساندهن فى ذلك كل القوى الخبيثة لحضارة قدمت دور الرجال الإبداعى فى البوح على أنه زائد عن الحاجة - إن لم يكن مخاطرة صناعية ومصدر إزعاج. فلقد تأنثنا وانضممنا للطبقة العاملة فى وقت واحد. ذلك هو العصر الشائن للمرأة ذات الشعبية الجماهيرية. يسود ذوقها فى كل مكان... أما ديونيسوس فقد مات..**[٤٤] .

توليفة عجيبة تلك التى صادفتها فى الثامنة عشرة من عمرى بينما كنت أشق طريقى جاهدة نحو الشعر. ومن تلك المسافة الزمنية البعيدة أستطيع أن أرصد الاستعارات المختلطة - فالمتمردات الحاقدات يتعقبن الرجال انتقاماً من خطيئة قتل الأم، والمايناداث Maenads [كاهنات باكخوس إله الخمر فى الأساطير اليونانية القديمة] مقطعى أوصال الرجال وممزقى جسد أورفيوس Orpheus[٤٥] الشاعر، لسن قاتلات ديونيسوس [باكخوس] إنما هن عابداته . ومع تلك الحقيقة لا يطمئن شعراء اليوم من الرجال ولا يأمنون على أنفسهم بحال من النساء وشهوتهن المزعومة لاستئصال ذكورة الرجال.

وكثيراً ما تتحالف الكاتبات من النساء مع هذه الأساطير القديمة. فإذا انطبق عليك الاسم كان من حقك الاشتراك فى اللعبة. قد تنتهى كل من راهبة الإبداع الفنى

وكاهنته إلى حال لا حياة فيه أسفل مذبح الفن، ولكن تختلف الكاهنة فى أنها تصحب معها شخصا آخر عند الرحيل. وفى تبن واضح لذلك التقليد تقول ليدى لازاروس، الساحرة ذات الشعر الأحمر الطويل، التى تتحدى الموت وتعانقه: "ألتهم الرجال كالهواء"، وذلك فى قصيدة لسلفيا بلاث تحمل العنوان نفسه - "ليدى لازاروس".

وقت أن شققت طريقى نحو الكتابة كانت العقبات تتناثر فى طريق المرأة الكاتبة، خاصة الشاعرة. ففى كتابها العميق الوافى "عرّافات لا يتقن عملهن" **Slip-shod Sibyls** (٤٦) تتناول جيرمان جرير المعاناة البائسة فى العمل والموت الكئيب لشاعرات من نهاية القرن الثامن عشر وحتى منتصف القرن العشرين. ومن هؤلاء إميلى ديكنسون وميلها نحو الوحدة والعزلة، وكرستينا روسيتى ونظرتها للحياة عبر ثقوب ضيقة فى ستار سميك، وإليزابيث باريت براونينج وإدمانها للمخدرات وإصابتها بفقدان الشهية للطعام، وانتحار تشارلوت ميو وسيلفيا بلاث وآن سيكستون. وقبل انتحارها بعشرة أيام كتبت سيلفيا بلاث : "الشعر نافورة تتدفق بالدماء. لا سبيل لإيقافها"(٤٧). أتكون تلك هى النهاية المحتومة لكاهنة الإبداع الفنى - بركة حمراء على الأرض؟

الفنانة المحكوم عليها بالهلاك لا تموت على الإطلاق، خاصة كموضوع يبحثه الروائيون والروائيات. ففى روايتها "افتتان" **Possession** تُخضع أ. س. بيات هذه الشخصية لتغيرات معقدة، إذ تتناول شخصية المرأة الشاعرة التى ترفض حب إنسان من البشر. والشىء نفسه تفعله، فى مزيد من البراعة والدهاء، كارول شيلد فى روايتها "البجعة" **Swann**، وتدور حول رجل يقتل زوجته الشاعرة التى تكرس حياتها للفن لأنه لا يحتمل المنافسة. ومع ذلك فإحدى الروايتين تجرى أحداثها فى الماضى بينما تدور الأخرى فى منطقة ريفية نائية. أما اليوم فليس من اليسير تقديم صورة البجعة المحتضرة كشخصية معاصرة تمام المعاصرة وفى الوقت نفسه شديدة الاستقامة بالأسلوب الذى قدمت به فيما قبل، إلا إذا جعل الكاتب بطلته الفنانة مطربة روك شهيرة متعددة العلاقات العاطفية، تنهكها المخدرات وتسعى لتحطيم ذاتها، كما فى رواية سلمان رشدى "الأرض تحت قدميها" **Ground Beneath Her Feet** .

ومع ذلك ظل تقديم الشخصية فى صورة مستقيمة وقت أن بدأت أمارس الكتابة. وظل الأمر يشكل جانبًا كبيرًا من الصفات المحددة لعمل الكاتبة حتى إنه بعد أن نشرتُ أول كتابين صغيرين لم يسألنى الناس عما إذا كنتُ سأنتحر، وإنما سألونى بصدق عن موعد انتحارى. فلن يأخذك الناس مأخذ جد كامرأة شاعرة إذا لم تقبلى احتمال فقدك للحياة، أو التخلص منها نهائيًا. أو هكذا تقضى الأساطير القديمة. ومن حسن الحظ أنى أكتب الرواية كما أكتب الشعر. ومع وجود الانتحار بين الروائيات أيضًا، أرى أن للنثر تأثيرًا متوازنًا. فيمكننا القول إنه إذا زاد اللحم والبطاطس فى الطبق قلت الرءوس المقطوعة.

أما اليوم فمن الأرجح أن الناس لا ينظرون للمرأة الكاتبة على أنها راهبة أو كاهنة معربدة، إنما يرونها مجرد إنسانة، لا أكثر ولا أقل. ومع ذلك فما زال للأساطير القديمة تأثير قوى، فمثل هذه الأساطير حول النساء يبقى تأثيرها بالغًا. فتنتظر المايناد والبيثونيس Pythoness [إحدى كاهنات أبولو ذات القدرة على التنبؤ فى الأساطير اليونانية القديمة] فى الكواليس، أو هكذا تفعل أزياؤهما الخاوية، ولا يمكن أن يستدعيهما شىء سوى عقيدة الفن من أجل الفن.

فى الفصل الأول تناولت شتى الآمال والهموم التى تؤثر فى دور الكاتب، بتفخيم اللفظ . وفى هذا الفصل ألمحت إلى بعض منها، وهى تلك المتعلقة برفض قيم مامون الدنيوية لصالح التكريس التام للفن، ومفاهيم التضحية المرتبطة بذلك التكريس.

ولكن ماذا يحدث إذا تجنبنا مستنقع اليأس على طريق الفن من أجل الفن، ذلك الطريق المشار إليه بلافتة تقول "طريق ضيق لكنه يؤدى مباشرة إلى البوابة"، ونسلك طريقًا آخر ترتفع عليه لافتة "الصلة بالمجتمع"[٤٨]؟ فهل ينتهى بك الأمر إلى ندوة حوارية، وإذا حدث ذلك، فهل هى ندوة فى الجحيم؟ ولكن إذا تجاهلت الصلة بالمجتمع، أفلا ينتهى بك الأمر إلى صناعة ما يعادل المنمقات اللغوية للمقاعد المريحة المذهبة فى قصر الفن؟ إنه احتمال قائم.



الـهـوامـش

(*) فى الميثولوجيا الإغريقية القديمة مامون إله المال بينما أبولو إله الشعر والفن والموسيقى .

(1) Theophile Gautier, Preface, *Mademoiselle de Maupin* (New York: Modern Library, 1920), p.xxv.

(2) Anna Akhmatove, "The Muse," Stanley Kunitz with Max Hayward (trans.), *Poems of Akhmatova* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973) p.79.

(3) Rainer Maria Rilke, 26, [But you, godlike, beautiful]," David Young (trans.), *Sonnets to Orpheus,* Part 1 (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p.53.

(4) Irving Layton, Foreword, *A Red Carpet for the Sun* (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).

(5) Henry James, *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948), p. 60.

(6) Elmore Leonard, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990), p.313.

(7) Maxwell Perkins (1884-1947)

رئيس تحرير سلسلة سكريبنيرز . Scribners وكان نموذجاً للناشر الذى يرعى الأدباء، وقد نشر أعمالاً لإرنست همينجواى، وف. سكوت فيتزجيرالد، وتوماس وولف. ويعتقد أنه الأصل لشخصية فوكس هال إدواردز فى رواية وولف .

You Can't Go Home Again (1941)

(٨) هذان البيتان إعادة صياغة لبيتين مشهورين:

من يحارب ويهرب

يحيا ليحارب مرة أخرى

(9) Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlex: Penguin, 1993), p. 241.

(10) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1961).

(11) Eudora Welty, "The Petrified Man," *Selected Stories of Eudora Welty* (New York: The Modern Library, 1943), p.55.

(12) Lewis Hyde, The Gift: *Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage, Random House, 1979, 1983).

(13) Isak Dinesen, "*Tempests,*" *Anecdotes of Destiny* (London: Penguin, 1958), p.72.

(١٤) يا إلهى، لست جديراً بشىء" متى ٨:٨

(15) John 8:32.

(١٦) انظر/ى:

John Keats, "Ode on a Grecian Urn," Douglas Bush (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959)

(١٧) لمعالجة قاطعة ومكثفة لهذا الصراع انظر/ى:

Henry James's story, "*The Author of Beltraffio,*" first published in 1884.

انظر/ى أيضاً : Chapter 4 .

(18) Alfred, Lord Tennyson, "The Palace of Art," George Benjamin Woods and Jerome Hamilton (eds.), *Poetry of the Victorian Period* (Chicago: Scott, Foresman, 1930, 1955).

(19) Ibid.,

(20) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1992).

(21) Jorge Luis Borges, Esther Allen (trans.), "Flaubert and his Exemplary Destiny," Eliot Weinberger (ed.), *The Total Liberary: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999) p.392.

(٢٢) جاء ذكر اللواء ذى الشعار الغريب فى قصيدة لونج فيلو "إلى الأمام" Excelsior وقد أبدع فى رسمه فنان الكرتون جيمس ثيربر James Thurber .

(23) Wilde, Preface, *Dorian Gray,* pp. 3-4

(24) Ralph Waldo Emerson: *Selected Prose and Poetry* (New York: Rinehart, 1950), p. 370.

(25) Wilde, Preface, *Dorian Gray,* p. 3.

(26) Joyce, *Portrait of the Artist,* p. 215.

(27) Elizabeth Barrett Browning, "A Musical Instrument," E.K. Brown and J. O. Bailey (eds.), *Victorian Poetry, Second Edition* (New York: Ronald Press 1962).

(28) D. H. Lawrence, "Song of a Man Who Has Come Through," *Look We Have Come Through!* (New York: B. W. Huebsc, 1920).

(29) Rilke, "3 [god can do it. But tell me how], *Sonnets to Orpheus,* Part 1, p. 7.

(30) Wilde, Preface, *Dorian Gray,* p.3.

(31) William Wordsworth, Resolution and Independence," stanza 7, Stephen Gill and Duncan Wu (eds.), *William Wordsworth: Selected Poetry* (Oxford University Press, 1998).

(32) Franz Kafka, "A Fasting Artist," Malcolm Pasley (trans.), *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin 1992), p. 219.

(33) George Gissing, E.J. Taylor (ed.), *New Grub Street* (London: Everyman, 1997), p. 7.

(34) Ibid., p. 452.

(35) Ibid., p.459.

(٣٦) الحرف القرمزى فى رواية هوثورن هو حرف A وهو يرمز إلى الكلمة الإنجليزية Adultress بمعنى زانية، ولكن المؤلفة وجدت أن الحرف يرمز أيضًا إلى الكلمتين Artist و Author بمعنى فنانة ومؤلفة (المترجمة).

(37) Dinsen, "Tempests," *Anecdotes*, pp. 145-6.

(٣٨) سيبيل هو اسم العرافة التى أحبها أبولو، ولم تقابله وانتهى بها الأمر فى زجاجة؛ فان Vane تشير إلى دوارة الرياح Weathervane و الغرور vanity، وبلا جدوى in vain .

(39) Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952), p. 431.

(40) In Samuel Taylor Coleridge, "The Rime of the Ancient Mariner," *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems* (New York: Dover, 1992), cited by Robert Graves.

(41) George Eliot, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988), p. 536.

(42) Ibid., p. 537.

(43) Ibid., p. 543.

(44) Layton, Foreword, *A Red Carpet for the* Sun.

(٤٥) أورفيوس فى الأساطير اليونانية القديمة هو ابن أبولو، إله الفن والشعر والموسيقى، وكاليوبى، ربة الشعر، وقد ورث من والديه موهبة الشعر والموسيقى (المترجمة) .

(46) Germaine Greer, *Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (London: Penguin, 1995).

(47) Sylvia Plath, "Kindness," February 1963, *The Collected Poems* (New York: Harper and Row, 1981), pp. 269-70.

(٤٨) الإشارة هنا إلى:

John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1965, 1987).

الفصل الرابع

الإغواء

من يلعب بالعصا السحرية
ويحرك الخيوط ويوقع كتاب الشيطان ؟
بروسبيرو أم ساحر أوز أم مفيستو وشركته ؟

مرة أخرى يصحبه الشيطان إلى جبل شديد الارتفاع، ويريه كل ممالك العالم وعظمتها ؛ ويقول له سأمنحك كل هذا إذا ركعت وعبدتني.

متَّى ٤ : ٨-٩

على المرء أن تكون له طبيعة الشيطان لينجح فى فن من الفنون.

«فولتير»[١]

مهرج البلاط هذا غالى الثمن

فريدريك الأعظم، من فولتير[٢]

أرجو ألا تسألنى عن معناها أو مغزاها الأخلاقى. فمثلى فى مهنة الحكى مثل المؤرخ، همى الأول أن أصل إلى الخلاصة فى حياد. أما كاتب القصص الخيالية فلابد أن يحقق درجة عالية من الألفة والود، ترتفع كصار من الخيوط ، وأن يتخذ هيئة واعظ على منبره...

موريس هيولت، «عشاق الغابة»[٣]

لا يتحتم أن يكون الشاعر شاعرًا، إنما عليه أن يكون دجالاً يتلاعب بالأخلاق.

إديث سيتويل[٤]

إذا نظرنا للكُتاب عبر العصور لعرفنا أنهم دائمًا سياسيون... فأن ننكر السياسة على الكاتب يعنى أن ننكر عليه جزءًا من إنسانيته.

سيريل كونولى ، «أعداء النجاح»[٥]

بشعور زائد بقيمة الذات

وشوق جارف إلى الكلمات الطنانة،

يلتحق البعض بالأحزاب ويرتدون الشارات المثبتة بالدبابيس، فيصبحون أصحاب رسالة ، لهم مستمعون، وتسبغ عليهم ساحة مؤتمرات الحزب هالة من التقدير.

وفى حجور المتحدثين من بطونهم، لا يملكون من بريقهم المهدهد سوى المجلس والطلاء.

أ. إم كلين ، «صورة تفصيلية للشاعر»[٦]

من المؤسف أنه لا يستطيع التلاعب بالعناصر الطبيعة كما يمكنه التلاعب بالمعتقد والمنطق الإنسانى... فالساحر إذا جانبه النجاح، يأسى لمحنة الجنس البشرى، وفقدانه هيبة مصدرها الروح، وينعى خسارته هو للمال . وإذا حالفه النجاح التقطه برقة ورصانة، موجهًا عنايته نحو الأمور العملية. أو لعله ينثنى تحت ضغط ولاء جمهوره إذا كان ساحرًا منقطع النظير فى إخلاصه يحترم حرفته احترامًا كبيرًا، ويخشى على قوتها الحقيقية.

جويندولين ماك إيوان ، «الساحر جوليان»[٧]

ذكرتُ فى الفصل السابق أن الصور كانت آلهة ذات مرة، ولكن يستتبع ذلك أن الآلهة كانت صوراً ذات مرة. نعرف من صور الآلهة أن بعضها ظهر وهو يأكل، وبعضها وهو يتكلم، بينما بدا بعض آخر وبداخلها أفران تقدم إليها الأطفال قرابين. فلقد صنع الصور صناع مهرة بينما وقف الكهنة وراء الستار يحركون الخيوط.

كانت الصور فى ذاتها - أعنى تلك التماثيل المنحوتة من ذلك النوع الذى أنكره وسخر منه الرسل فى العهد القديم - باردة صلبة وخامدة لا تقوى على الحركة، ومع ذلك انبهر بها الكتاب من دعاة الفن من أجل الفن فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. فقد كانت أعمالاً فنية، وقد تكون أيضًا أصنامًا بها شبه حياة، مثل فينوس الجزيرة Venus de l'Isle التى سحقت حبيبها حتى الموت فى قصة ميريميه Meérimeée التى تتخذ من الاسم نفسه عنوانًا لها، أو مثل ربة الموت فى رواية فلوبير الوحشية الصارخة "سلامو" Salammbo . وتحت سطح الصراع المحتدم بين منتجى الفن ومستهلكيه يكمن نص دفين يتصل بعبادة الأصنام. فهل عبادة الآلهة "المزيفة" - بما فيها آلهة الفن والجمال، عندما تنفصل عن احتياجات المجتمع الإنسانى - ليست مجرد عبادة محايدة ولكنها عبادة للشر؟ وإذا كان الأمر كذلك فما فداحة الذنب الذى يشعر به الكاتب بسبب فنه؟

لم تؤرق هذه الأسئلة كاتبًا مثلما أرقت هنرى جيمس. ففى عام ١٩٠٩ نشر كتابه "درس الأستاذ" The Lesson of the Master، الذى جمع فيه عدداً من قصصه التى كتبها أساسا عام ١٨٩٠ لمجلة "الكتاب الأصفر" The Yellow Book وكانت تلك هى مجلة الحركة الجمالية، التى كان لا يرضى عنها فى الأساس. تناولت كل قصة من تلك القصص كاتبًا أو مجموعة من الكتاب: فهاك كاتب أكبر سنا يحث كاتبا شابا على أن يتفانى فى خدمة الفن فى إنكار للذات يليق بكاهن مع تعفف عن العلاقات الجنسية، ثم يتزوج هو نفسه الفتاة التى كان يحبها الشاب ، وذاك كاتب رائع مغمور يكتشفه ويحتفى به مجتمع لا يفهم فنه، فتقتله التجربة ، وهناك أيضًا كاتب أصيل فقير يتوق إلى المال والمكانة دون جدوى، بينما تتطلع امرأة كاتبة ثرية وشهيرة وسوقية، نحو هالة الفن

التى تتحقق مع فشل على المستوى الجماهيرى، وكاتب متميز لا يكشف أحد السر الجوهرى لفنه، وكاتب آخر ذائع الصيت، ولكنه فى الحقيقة محتال. استمتع جيمس بتلك القصص أيما استمتاع، وهى فى مجملها تضم آراء فلوبير فى "كينونة الكتابة" التى تناولتها الحكم الشائعة عن الكتابة فى ذلك الوقت.

وهناك قصة أخرى تصلح تمامًا أن يضمها هذا العرض. إنها قصة "مؤلف بيلترافيو "Beltraffio المنشورة فى طبعتها الأولى عام ١٨٨٤ . ولكنها حكاية أكثر حزنًا فى مجملها. كاتبها يدعى مارك أمبيانت ـ ربما كان اسم "مارك" اختصاراً لماركوس أورليوس، وربما كان "أمبيانت" Ambient المحيط مأخوذًا عن عبارة تألق المحيط ambient glow . ألف ذلك الكاتب المتميز رواية رائعة بعنوان "بيلترافيو" Beltraffio وهى بمثابة "صيحة حرب تحث على الجمال الخالص". فهو يعيش فى "قصر ساحر للفن، صغير بعض الشىء" وله ابن صغير جميل، ولكنه متزوج من امرأة ضيقة الأفق باردة الإحساس تتبع المذهب الكالفينى المتشدد، صارمة فى تعاليمها الأخلاقية، وتحتقر عشقه للجمال وترى فى كتبه شروراً، وهى تذهب فى ذلك إلى حد محاولة إقصاء ابنها بعيداً عن أبيه، وتخشى يومًا يشب فيه الولد ويصبح قادراً على قراءة أعمال أمبيانت، فتفسد حياته بها. فهى تعتقد أن الفن لابد له من "غاية". أما التطلع نحو فن خالص لذاته فما هو إلا هرطقة.

فى الظاهر قد يبدو أمبيانت فى سعيه نحو الكمال تجسيداً جيداً لنظريات جيمس الفنية، بينما تجسد الزوجة النزعة المادية المبتذلة التى لا تهتم بالفن. ولكن ذلك ما يبدو فى الظاهر فحسب، فهنرى جيمس يمتلىء بالنزعة التطهرية الأمريكية التى تمنعه أن يكون عاشقًا للجمال لا يهتم بالأخلاق. أما مارك أمبيانت فيعتبر الحياة فى شتى أشكالها مادة طيعة لفنه، وهو فن مشكوك فى طبيعته. وهو فى ذلك يقول:

"لابد من أن يكون ذلك العمل الجديد إناء ذهبيًا يمتلئ بما هو حقيقى فى أنقى درجات تقطيره ، ولكن ما يشغلنى حقا هو تشكيل الإناء، طرق المعدن! فلابد من أن أطرقه حتى يصبح بالغ الرقة والنعومة... وفى كل الأحوال يجب أن أكون شديد الحرص ألا تتسرب قطرة من الشراب."(٨)

قد يعيدنا ذلك إلى الجرة الإغريقية مرة أخرى، ولكن فى سياق لا يلمح فقط إلى فنان حرفى ماهر مثل ديدالوس الذى توحى به نهاية رواية جويس "صورة الفنان شاباً" Portrait of the Artist as a Young Man، ولكنه يوحى بكميائى غير محترف فى التقطير. ولكن أى نوع من الآنية يصنعه الفنان بهذا الجهد، وما عسى أن يحويه هذا الإناء؟ هل هو إكسير الحياة أم دماء الضحية؟

مع نهاية القصة يتراءى لنا أنها دماء الضحية؛ فالزوج الذى يمثل الفنان والزوجة التى تمثل المجتمع يقتلان الابن بينهما. وكما يوحى اسم رائعة أمبيانت، لا تتحمل الزوجة المسئولية وحدها فى ذلك ، فقد راح الطفل ضحية لكل من صنم التقاليد الأخلاقية المعبود ضيق الأفق والصنم الذهبى الذى يعبده الفن. و"بيلترافيو" ليست كلمة حقيقية ، ولا يبدو أنها اسم لمكان سواء كانت كلمة إيطالية أو غير ذلك؛ ولكن جدير بالذكر أن "ترا" tra تعنى بالإيطالية "بين" بينما تعنى "فيو" fio العقوبة أو الجزاء ، أما كلمة "بل" bel فمعناها بالطبع جميل؛ و كلمة Belzebu هى الكلمة الإيطالية لكلمة Beelzebub بمعنى الشيطان. تخبرنا القصة أنه فى نهاية حياتها تنغمس الزوجة فى "البيلترافيو" الأسود. ولا يسعنا إلا الرجاء بأن تبقى روحها حية بعد القراءة، فحسب التقاليد الأدبية الغربية لا يملك الكتاب الأسود سوى مالك واحد.

أما الطفل فكان يمكن إنقاذه بالوصول إلى حل وسط بين الفن والمجتمع ، ولكن فى أى الأشكال يمكن أن يكون هذا الحل؟ من المؤكد أنه سؤال أرق جيمس ومنعه النوم ليالى.

تناولت فى الفصل السابق الأساطير ذات الأثر البالغ فى معظم الأحيان والتى تتعرض للكاتب من حيث هو فنان، كاهن (أو كاهنة) يكرس نفسه من أجل الإبداع، ويخدم معتقد الفن من أجل الفن، ذلك المعتقد الصارم الملحف الذى يحمل فى طياته بذور التدمير. فإذا وضع الكاتب نفسه داخل هذا الإطار، سيرى واجبه أن يكرس نفسه لفنه، ويصبح هدفه المنشود إبداع عمل تام الإتقان. وعلى حد قول الموسيقى كليسمر لفتاة المجتمع جويندولين هارليز فى رواية جورج إليوت "دانيل ديروندا" Daniel Deronda،

إذا لم يقبل المرء أن يدين ببعض الإخلاص لذلك المثال، فلن ينجز سوى أعمال ضئيلة الجودة، وربما "بالغة التفاهة"[٩]. فالفن فى شتى أنواعه نظام صارم ملزم؛ فهو ليس حرفة فحسب إنما هو نظام صارم بالمعنى الدينى، يشمل سهر الانتظار، وإنكار الذات وخلق فراغ روحى منفتح للتلقى، كلٌ يقوم بدوره.

هذا فيما يتعلق بعلاقة الفنان بفنه. ولكن ماذا عن علاقته بالعالم الخارجى - أى ما نسميه بالمجتمع؟ فى هذا الصدد ظهرت أقوال ومزاعم كثيرة، منها أن قالوا لنا إن القلم أقوى من السيف[١٠]، وإن الشاعر مشرع للعالم غير معترف بفضله[١١].

قد يكون فى الأمر بعض المبالغة، خاصة فى عصر القنبلة الذرية، والإنترنت، والاختفاء السريع لأجناس شتى من على وجه الأرض. ولكن فلنسلم بأن ما يكتبه الكاتب لا ينحصر فى حديقة مسيجة تدعى "الأدب"، إنما هو فى الواقع يخرج للعالم الخارجى ويكون له تأثيره وتبعاته. ومن هنا أفلا يفضى بنا ذلك نحو الحديث عن الأخلاق والمسئوليات، وما شابه من أشياء مضجرة ادعى كاهن الإبداع أن من حقه التغاضى عنها؟

ولكن فلنعِد التفكير فى كلمة "كاهن". أليس الكاهن أكثر من عابد، أليس هو الشخص الذى يقوم بالخدمة بالمفهوم الشعائرى؟ أليس هو أيضا راعى الناس، والوسيط بين الرب والبشر؟ فى رواية جويس انطلق ستيفن ديدالوس "يشكل فى روحى الضمير الذى لم يخلق بعد للجنس الذى أنتمى إليه[١٢] ". "الضمير" إنها كلمة مفعمة بالمعانى الأخلاقية. فإذا كان للكاتب كل هذا السلطان، فلنتوقف لنتأمل كيفية ممارسته، سواء من حيث من يمارسونه - أى الكُتاب - أو من يُمارس عليهم - أى سائر الناس.

لا يكره الكُتاب أكثر من الكُتاب. فأبشع صور الـ ـب وأكثرها إثارة للازدراء والاحتقار ظهرت فى كتب كتبها الكتاب أنفسهم. ولا يحب الكُتاب أكثر من الكتاب أنفسهم. فجنون العظمة [ميجالومانيا] والشعور المرضى بالاضطهاد [بارانويا] يطلان معًا من مرآة الكاتب. يتطلع فيها كاتب فى هيئة فاوست فيرى ميفستوفيليس [الشيطان] متعاظمًا شريرًا تتجاوز قدراته حدود البشر، يسيطر على عالم السحر ويتحكم فى

المصائر، وليس سائر الناس بالنسبة له سوى دمى يتحكم فى خيوطها أو حمقى يقبض بيديه على قلوبهم وطوية نفوسهم ، وفى المرآة نفسها يتطلع كاتب فى هيئة ميفستوفيليس فيرى فاوست المرتعد المثير للشفقة يتوق لشباب أبدى وثروة طائلة لا حصر لها، ويتعلق باستماتة بيقين خادع أن بإمكانه الحصول على كل ذلك بمسحة سحر من الكتابة التعيسة، والتلاعب الأحمق بالكلمات، التى يطلق عليها فى زهو وكبرياء "فنا".

فى القرن العشرين، انشغل الكتاب جميعًا بفكرة تفاهتهم ولا جدوى أعمالهم حتى صارت شبحًا يسكنهم. فلم تكن صورة الشاعر القوى الذى يشكل العالم عند شيلى هى السائدة، إنما شاع نموذج جى ألفريد بروفروك J. Alfred Prufrock المتردد عند إليوت. فكثرت الكتب التى تتناول ما يتصف به الكُتاب من الحسد والتفاهة والحماقة وما يبعث على نفور النفس. ففى كتابه "ماو الثانى" يقدم دون دى ليلو صورة للكاتب تصفه بأنه شخص مكتئب مشوش الذهن يبعث على الضجر، ففيها يصف محرر عمله لكاتب فيقول:

"على مدى سنوات عديدة راضية، أصغيت إلى كُتاب وشكواهم التى يتفننون فى صياغتها. فأنجح الكُتاب هم أكثرهم شكوى ... ولعلنى أتساءل ما إذا كانت الصفات التى تضع الكاتب على القمة هى نفسها التى تعلل براعة شكواه وحجمها. فهل تنبع الكتابة من المرارة والغضب، أم أنها تؤدى إلى المرارة والغضب؟ ... فالعزلة قاتلة. والليالى مؤرقة بلا نوم. والأيام يثقلها الهم والألم. إنهم يندبون ويتحسرون دون انقطاع..."

يقول الكاتب: "كم يصعب عليك التعامل مع هؤلاء البؤساء يومًا إثر يوم"

"كلا، فالأمر بسيط. أصحبهم إلى مطعم كبير. أطلق صيحات الاستحسان. أخبرهم أن كتبهم تحقق نجاحًا باهرًا بين السلاسل المنشورة. أخبرهم أن القراء يتدفقون نحو المتاجر.... أصبح معجبًا ... هناك اهتمام من بعض الوزارات، هناك رغبة فى إنتاج شرائط مسموعة، البيت الأبيض يريد نسخة للمكتبة" [١٣] .

وفيما يلى اقتباس من قصة قصيرة لمافيس جالانت بعنوان "حادث أليم" A Painful Affair، وهو خطاب من كاتب إنجليزى اسمه بريزم إلى كاتب فرنسى يدعى جريبى، يوضح فيه بريزم لماذا يجب ألا يأتى جريبى للحياة فى لندن كما كان يود أن يفعل:

> **يكتب بريزم أنه فى باريس يعترف الناس بجريبى من الوهلة الأولى كرجل يعمل بالأدب وله أسلوب خاص. فلن يدعوه أحد بالمتسلق - على الأقل ليس فى وجهه. علاوة على ذلك يبدو جريبى وقد عاش صباه الأول فى إحدى قمم أحياء باريس البوهيمية، والتى منها يرى الفنان الحلل المغزولة بالآلات والمصنوعة من الكشمير معلقة فى أقسام المحال الكبرى والمدفوع فى تفصيلها خمسة آلاف فرانك. أما فى إنجلترا حيث تختلف سمات الطبقات الاجتماعية اختلافا تاما، ربما يعطى جريبى انطباعًا خاطئًا بأنه قواد أو بائع مخدرات فيموت رميًا بالرصاص عند موقف حافلات(١٤) .**

بريزم جريبى، كلاهما مغرور، وكلاهما شديد الحساسية فيما يتعلق بسمعته؛ يحاول كل منهما توجيه النقد للآخر لأتفه إساءة يتخيلها. ويشبه ذلك رواية مارتن أميس Martin Amis "المعلومات" The Information، كما يشبه كثير غيرها . ومن أحدثها على سبيل المثال شخصيات الكُتاب فى رواية ديفيد فوستر والاس David Foster Wallace "لقاءات قصيرة مع رجال فظاع" . Brief Interviews With Hideous Men فلماذا كل هذا المقت للذات؟ ربما بسبب الفجوة بين الواقع وصورة الكاتب الموروثة من العصر الرومانسى. فماذا يفعل الموتى العظماء، عمالقة الأدب بأحفادهم خائرى القوى ذوى الأرطال التسعين؟

إليكم ما يصف به أ. م كلين الانغمار المشين وخمول الذكر الذى يعانيه الشاعر الحديث:

> **اليقين أنه من مجتمعنا الواقعى**
>
> **قد اختفى؛ فهو ببساطة لا أهمية له،**

سوى فى إحصاء التزايد السكانى -

صوت فى الانتخابات، ربما مزحة مستفزة من مجهول

فى صندوق الاقتراع، نقطة فى جدول الحكومة -

لا يشعر به أحد، ومن المؤكد أنه بعيد كل البعد عن أن يكون مرموقا -

فوسط جموع تصيح هو زفرة يطلقها شخص ما.

هو الذى كشف عن ثقافتنا من بين لفافة أوراقه -

قول مقتبس لأمير، وصيحة مدوية على منبر -

هو الذى باسم صنع فردوسًا ملموسًا

وباسم آخر رسم سبع حلقات فى الهواء

هو، إن كان له وجود على الإطلاق، رقم، س من الناس،

اسم يدعى مستر سميث فى سجل لفندق -

متخف، ضائع، فجوة فى نص(١٥) .

يبدو أن ذلك الجرح النفسى يعانيه الرجال فى معظم الأحوال . فالنساء الكاتبات لا تشملهن قائمة الأسماء الرومانسية، ولم يعلقن العديد من أوسمة العبقرية؛ فحقيقة لا تتفق كلمة "عبقرى" وكلمة "امرأة" فى لغتنا، لأن نمط الخروج عن المألوف المتوقع من العباقرة الرجال، ينعته الناس بالجنون إذا مارسته امرأة. فالنساء تنطبق عليهن كلمات مثل "موهوبة"، و"عظيمة". ولكن حتى عندما تؤثر المرأة الفنانة فى مجتمعها، فهى لا تعترف بطموحها فى ذلك. ومن ثم فالمرأة الفنانة اليوم لا تشعر بانتقاص فى قدرتها أو تدن فى منزلتها على المسرح العالمى، ولعلها تظن أن حالها اليوم أفضل من الماضى، وبذلك فهى لا تشعر بالضآلة والضعف مقارنة بحشد من الجدات الشهيرات.

سأحاول هنا مناقشة بعض بدائل هوية الكاتب التى تحددها مقولة الفن من أجل الفن عالية الذهنية، وأزمة تقبل الذات التى قد تنطوى عليها تلك الهويات البديلة. تهتم إحدى هذه البدائل بنقطة الالتقاء العجيبة التى يتقاطع عندها المال مع السطوة، ويتعلق البديل الآخر - وهو ليس بعيد الصلة عن الأول - بما نطلق عليه "المسئولية الأخلاقية" أو "المسئولية الاجتماعية". أما الموضع حيث يؤثر الآخرون على الفنان بما يتحكم فى إنتاجه، فيمكن أن نطلق عليه "المال والسطوة". وحيث يؤثر الفنان على الآخرين بما ينتجه يمكن أن نسميه "المسئولية الأخلاقية والاجتماعية"

ويمكن اختصار سؤال المال والسطوة فى أوجز أشكاله ليكون: هل روحك معروضة للبيع فى السوق، وإذا كانت كذلك فبأى ثمن، ومن هو الشارى، ومن الذى يسحقك مثل سرطان بحرى رقيق القوقعة إذا لم تبع، وما الذى تتمنى الحصول عليه فى المقابل؟

وإليكم مزحة فى هذا الشأن:

حضر الشيطان إلى الكاتب وقال له "سأجعلك أفضل كُتاب جيلك. لا عليك، بل الأفضل فى هذا القرن. كلا بل فى تلك الألفية! ليس فقط الأفضل، بل الأشهر وأيضًا الأغنى، وفوق ذلك سيكون تأثيرك كبيرًا ويبقى مجدك للأبد. كل ما عليك فعله أن تبيع لى جدتك، وأمك، وزوجتك، وأطفالك، وكلبك، وروحك."

فرد الكاتب:

"بالطبع، سأبيع لك كل ذلك بالتأكيد - أعطنى القلم، أين أوقع؟"
وهنا تردد وقال "انتظر دقيقة، ماذا سأجنى فى المقابل؟"

ولنفرض أن الكاتب وقّع وثيقة الشيطان، ولنفرض أيضًا أن سلطان الدنيا كان جزءًا من العقد، كما كان يمكن أن يكون الأمر عليه بالنسبة للمسيح لو استسلم

للشيطان الوسواس فى الصحراء. وإذا حاز الكاتب تلك السلطة، فإلى أى مدى يمكن أن يسىء استخدامها؟ قد تكون الصيغة الموجزة للمسئولية الاجتماعية كما يلى: هل أنت حارس على أخيك، وإذا كان الأمر كذلك فإلى أى مدى، وهل أنت على استعداد أن تسحق معاييرك الفنية لتصبح واعظًا على منبر، واعظًا يتلاعب بصور مزدوجة المعانى، كى يؤكد على رسالة أو أخرى ذات قيمة ويقنع مستمعيه بها، وهى عادة رسالة شخص آخر؟

وإذا لم تكن الحارس على أخيك، وإذا بقيت منعزلاً فى برجك العاجى، فهل أنت، بطبيعتك، قابيل النزَّاع إلى القتل ـ كلا بل النزَّاع إلى قتل أخيه حيث إن الناس جميعًا إخوة ـ يلطخ الدم يديك وترتسم الوصمة على جبينك؟ هل تفضى بك سلبيتك إلى جريمة اجتماعية؟

ليست هناك إجابات شافية، ولكن إذا انشغلت بالكتابة، ستصادفك تلك الأسئلة عاجلاً أو آجلاً. ربما لا يجب أن أسميها أسئلة. بل لعلى أطلق عليها "أحجيات".

أولاً ، تأتى مشكلة المسئولية الأخلاقية والاجتماعية فى علاقتها بمضمون العمل الفنى. فعلى سبيل المثال، إذا قتل شخص شخصًا آخر، فهو قاتل وسيقبض عليه إذا سنحت الفرصة، ويحاكم وهلم جرا. ولكن ماذا يحدث إذا قتل الكاتب شخصًا فى كتاب – إذا كانت لديه شخصية كرست نفسها لارتكاب جريمة قتل كاملة كعمل جمالى، عمل فنى، مثلما فعل أندريه جيد فى روايته "قباب الفاتيكان" **Les Caves du Vatican** – فبأى شىء هو مذنب وكيف لنا أن نحكم على جريمته؟ فهل علينا ـ أو بالأحرى هل باستطاعتنا ـ أن نُقيم كتابه كموضوع فنى وفق المعايير الجمالية المطروحة وحدها، فنحدد مدى سلاسة الفقرات واتساق البناء أو انحرافه وما إذا كانت الاستعارات المستخدمة مناسبة أو غريبة، وما إذا انتهت الحبكة بسعادة مرضية أو بأنين ساخر؟ وماذا لو ألهمت جريمة القتل التى وضعها المؤلف على الورق شخصًا آخر لارتكاب جريمة حقيقية؟

هـل الكـاتب فـوق القـانـون الأخـلاقـى - أى أنـه كـائـن نيتشاوى فوق البشر a Nietzschean Ubermensch لا يجب أن يخضع للقوانين السائدة التى يراعيها العامة المملون الأغبياء العاطلون من الموهبة؟ ومن ناحية أخرى، إذا لم تعبر الكتابة عن نفسها كموضوع فنى - أى إذا كانت تعبر حقيقة عن ذات الكاتب - فأى نفس يكشف عنها مثل هذا الكاتب الذى أبدع قتلاً؟ لعلك تقول إنها ليست نفساً طيبة. فهى على أفضل تقدير لا تعبأ بالأخلاقيات. وعلى أسوأ تقدير هى وحش حاقد.

فى حـديث قـريب لهـا حـول مـقـالاتـهـا الأولى المناهضـة للتـقـاليـد، أدلت سـوزان سونتاج، وهى كاهنة رائدة فى معبد الحداثة وما بعد الحداثة، بالاعتراف التالى:

انخرطت فى كبح متشدد للنفس... فلم تكن تلك المقالات صارمة خالية من المنمقات فحسب، بل كانت أيضاً ذات توجه زاهد متقشف، وكأننى لم أكن أثق بالقدرة الحسية لخيالى. وأظننى كنت أخشى الضياع. لقد رغبت فقط فى تأييد ما هو خير ويساعد الناس على الإصلاح من أنفسهم، وكانت تلك هى طبيعتى، فقد كنت دائماً ذات ميل أخلاقى(١٦) .

أجل "يساعد الناس على الإصلاح من أنفسهم". فتلك الوظيفة الإصلاحية للفن يتوق إليها كل الآباء، ويتفق معها كل مجلس إدارة مدرسة فى شمال أمريكا، ويتخذ بعضهم ذلك الاتفاق ذريعة للرقابة. ولكن كيف يكون إصلاح الناس لأنفسهم؟ وأى ناس وفى أى الجوانب يحتاجون الإصلاح؟ وهل يعنى ذلك أن ينصلحوا ويحتموا من المؤثرات التى قد يراها البعض مناهضة للإصلاح؟

هناك حكاية تتصل بهذا الموضوع وهى حكاية بالغة الطول. إنها تتناول رغبة أفلاطون فى طرد الشعراء من المدينة الفاضلة التى اقترحها فى كتابه الجمهورية بسبب أكاذيبهم ، ولكنها لا تتناول حرق بعض الكتب وبعض الناس أيضاً، ناهيك عن حقيقة أن عمتك ليلى لا تتحدث إليك لأنها تظن أنها هى نفسها السيدة س، السفيهة

المستهترة فى روايتك الأخيرة، وهى لم تفعل أبدا مثل هذه الأشياء، فكيف تجرؤ على إلصاقها بها. إنك تستحق ذلك لسرقتك طريقتها فى الإشارة بأصابعها وشكل حلتها التى تعود إلى عام ١٩٤٥ وخلعهما على شخصية تختلف عنها تماماً.

ولكن هل فعلاً من حقك كفنان أن تستعير خلسة ملابس العمة ليلى؟ هل من حقك أن تسرق محادثات استرقت السمع إليها فى مواقف الحافلات وتلصقها فى بناء غامض من تأليفك؟ هل يمكنك استخدام كل الأشياء وكل الأشخاص، وأن تنظر إليها جميعاً كمادة لموضوع فنى، كما فعل هوجو، الكاتب الذى تصفه زوجته بأنه "أحمق فاسد الخلق" فى قصة قصيرة لأليس مونرو بعنوان "المادة" Material ؟ فهوجو مثال للكاتب المقيت، وفى بداية الأمر لم تكن زوجته تعتقد أنه كاتب بحق:

> **لم تكن له السلطة التى أرى أن على الكاتب امتلاكها. فقد كان شديد التوتر، سريع الانفعال مع كل الناس، كثير التفاخر والتباهى بنفسه. وكنت أعتقد أن الكُتاب أناس هادئون محزونون غزيرو المعرفة. كنت أظنهم مختلفين بعض الشىء ، إذ يتمتعون من البداية بمسحة نادرة من تألق وصرامة تبعث الرهبة والجلال فى النفوس. ولم يكن هوجو كذلك[١٧] .**

ولكن يتضح بعد ذلك أن هوجو كاتب بالفعل. فبعد طلاقهما، تصادف الزوجة قصة له استعان فيها بوصفها لجارتهما دوتى التى كانت تقطن الطابق الأسفل والتى لم يكن هو على علاقة وثيقة بها فى الحياة الواقعية. تقول الزوجة إنها قصة جيدة جدا:

لا أتأثر بالحيل عادة. وإذا حدث ذلك فلابد من أن تكون حيلاً متقنة، جميلة وصادقة. هنا خرجت دوتى من الحياة الواقعية وسُلط عليها الضوء، وبقيت معلقة فى تكوين هلامى شفاف قضى هوجو حياته يتعلم كيف يصنعه. إنه فعل من أفعال السحر، يصعب فهمه... فلقد انتقلت [دوتى] إلى عالم الفن. وهو أمر لا يحدث لكل الناس[١٨] .

جلست الزوجة لتكتب عبارة تقدير لهوجو، ولكنها وجدت نفسها تكتب غاضبة: "ليس هذا كافيًا يا هوجو. إنك تظنه كذلك، ولكنه غير ذلك. فأنت مخطئ."(١٩)

ما هو الذى ليس كافيًا؟ إنها الحيل الجميلة والسحر. إنه الفن. فهو فى تصور الزوجة لا يعدل حماقة هوجو وفساد أخلاقه.

بمجرد أن نبدأ بالسؤال عما يكفى وبأى معنى من المعانى تكون تلك الكفاية يتدافع سيل من الأسئلة منطلقًا من مكمنه. فهل يجب أن يكون إله الكاتب هو أبولو صاحب النزعة الكلاسيكية، وحرصه الدقيق على روعة التكوين، أم ميركوريوس المشاغب اللص المحتال؟ هل تستمد وحيك من الروح المقدس، كما فعل ميلتون فى "الفردوس المفقود" **Paradise Lost**، أم من ربة النار، كما جاء فى استهلال مسرحية شكسبير "هنرى الخامس" **Henryv** أم من هارى هودينى المشعوذ؟

كيف تميزك الموهبة عن الآخرين؟ هل تعفيك من الواجبات والمسئوليات المتوقعة منهم ؟ أم أنها تُحملك مزيدًا من الواجبات والأعباء، ولكن من نوع مختلف؟ هل يجب أن تكون مراقبًا منعزلاً تمارس فنك من أجل الفن وحده وتمارس متعًا سرية غامضة – أو ربما تجارب تثرى فهمك للحياة والأحوال الإنسانية ـ وإذا فعلت ذلك منعزلاً عن الآخرين واحتياجاتهم فهل يمكن أن تتخلص ذاتيا من الذنوب التى تتشبع بها نفسك؟ أم لابد من أن تكرس نفسك للحديث دفاعا عن المضطهدين المطحونين فى الأرض، مثل جوجول أو تشارلز ديكنز أو فيكتور هوجو أو زولا صاحب رواية "الموبوءون" **Germinal** أو أورويل صاحب رواية "داخل وخارج لندن وباريس" **Down and Out in Paris and London**؟ هل تكتب عما اقترفته من آثام، كما فعل زولا، أم أنه من السوقية أن تفعل ذلك؟ هل تناصر القضايا النبيلة، أم تتجنبها كأنها طاعون؟ وفى المقابل فهل أنت شخص عادى يدفع الضرائب، أم متطفل زائد عن الحاجة ، أم أنك القلب النابض للأحداث؟ هل لابد من أن يراك الآخرون على أنك صاحب عمل ذهنى، كما كان العهد فى عديد من الأنظمة الشيوعية فى الماضى، ينتابك القلق الدائم عما إذا كنت ملتزمًا بخط الحزب؟

قد يتخذ خط الحزب شكلاً من أشكال شتى: فالنقاط المؤسسة للالتزام السياسى لحزب اليسار فى الثلاثينات تتشابه كثيراً، من حيث هى نقاط أساسية، مع النقاط المؤسسة للالتزام الدينى عند حزب اليمين السابق عليه بوقت ليس ببعيد، وهى أيضًا لا تبعد كثيراً عن المحاور الأيديولوجية لليبرالية الجديدة فى الوقت الحاضر. ففى كل الأحوال تنظر الخطوط الحزبية إلى الحقيقة عبر عدسات، والعدسات تعكس صوراً شائهة.

فعلى سبيل المثال هناك كلمة النسوية. فإذا كنت امرأة وكاتبة فى الوقت نفسه، فهل يجعلك الجمع بين النوع والرسالة من أنصار النسوية، وماذا يعنى ذلك بالضبط ؟ فهل يعنى ألا تضعى رجلاً طيبًا فى أعمالك، حتى لو كنتِ قد عثرتِ على نموذج أو اثنين فى حياتك الواقعية؟ وإذا اعترفت بشجاعة أنك إحدى نصيرات النسوية، فكيف يؤثر ذلك التصنيف الذاتى على اختيارك لملابسك؟ أعرف أنه تعليق تافه طائش، ولكن إذا كان أمر الملابس بكل هذه التفاهة، فلماذا يستخدمه كثير من المعلقين الجادين استخدامًا أيديولوجيًا مكثفًا؟ وحتى لو لم تكونى نصيرة للنسوية بمعنى أيديولوجى صارم، فهل كان النقاد الثائرون يوجهون ضرباتهم المتوالية إليكِ بوصفك إحداهن، لأنك ببساطة ضربت مثلا بتلك الشخصية المشتبه فيها، أى بامرأة تكتب؟ وإذا كان الأمر كذلك، فلتضعى فى كتبك أى شخصيات نسائية غير سعيدة، وأى رجال غير صالحين. فربما يجدى الأمر. فلقد حدث من قبل.

باختصار، إذا اعترفت بأنك تحمل على عاتقك مسئولية تجاه المجتمع وحددتها، فهل تجعلك رسالتك سيد كل دراساتك واستطلاعاتك، أم عبداً يحمل المصباح ليضىء لشخص آخر؟

إن تعبيرات مثل "صالح وفاضل" و"يتقن عملاً ما" و"يصلح لشىء ما" تعنى تحقيق النفع للآخرين. فبأى شكل من تلك الأشكال يمكن الاستفادة من الفن والفنانين؟ ركزت الكثير من الحلقات النقاشية على مثل هذه الموضوعات؛ فجاء عنوان أغلبها "الكاتب والمجتمع" إذ تفترض أن يكون للكاتب دور فيما يتعلق بالآخرين ، وأن هذا الدور لابد أن يكون دوراً نافعاً وليس مجرد زينة أو تسلية ـ على اعتبار أن الزينة والتسلية

يراها البعض شيئًا تافهًا إن لم يكن مشينًا - وأن يقاس مدى جدوى هذا الدور بمقياس آخر غير الذى يستخدمه الفنانون أنفسهم. فلن يعدم الناس الذين يفكرون لك فى أشياء نافعة تقوم بها تختلف عن تلك الأشياء التى تجيدها بالفعل.

أشعر برغبة فى العدو بعيداً كلما دعيت للمشاركة فى مثل هذه المناقشات، وهى رغبة لا تتحقق كثيراً. ولا شك أن سبب ذلك ما حدث عام ١٩٦٠ عندما كنت شاعرة فى العشرين من عمرى، إذ أخبرنى شاعر مسن أننى لن أصل لشىء كشاعرة حتى أقود شاحنة وبذلك أعرف عن كثب حقيقة ما يفعله الناس طوال اليوم. وأنا لا أعتقد فى وجود علاقات حقيقية متبادلة بين الحياة والفن من نوع السبب والمسبب كما فى آلة صناعة السجق تمت تجربتها ويمكن الارتكان إليها، ولا من ذلك النوع الذى يتعلق بالجودة ، أى العثور على مادة خام فى مقعد سائق الشاحنة ليخرج بعد برهة شاعر مجيد من الباب الآخر. ولكن ربما لو كان قد أتيح لى العمل كسائقة شاحنة - وهو ما لم يحدث وقتها وحتى الآن - لقمت به ، ولكانت واحدة من تلك التجارب المكونة للشخصية التى يشغف بها كتاب السيرة الذاتية، ولكنت عدلت عن رأيى وقتها.

لا يكف الطامحون من الكتاب عن السؤال "هل من الضرورة أن يعانى المرء كى يصبح كاتباً؟". أما أنا فقد دأبت على القول "لا تجعل المعاناة تؤرقك، فهى قائمة سواء رغبت فيها أم لم ترغب". ولكن كان علىَّ أن أضيف أنه فى كثير من الأحيان تصبح المعاناة نتيجة للكتابة وليست سبباً لها. والسبب فى ذلك أن هناك كثيرون لا يسامحون أنفسهم إذا تركوك تلوذ بالفرار أيها الأحمق المغرور. فأن تنشر كتاباً يشبه كثيراً المحاكمة على جرائم غير تلك التى تعلم فى سريرتك أنك ارتكبتها. وكما تقول إحدى الشخصيات فى رواية "ماو الثانى"[٢٠]"الأدباء وحدهم يفهمون خفايا الحياة والرغبات العارمة التى يلفها الغموض والنسيان. فمعظمهم أنصاف قتلة". وكثيراً ما يكرس النقاد وأعضاء الجمعيات الأهلية جهودهم لتخليص ما يقرؤه شباب اليوم من الشوائب الأخلاقية، ويشاركهم الرأى كثير من الحكومات والأنظمة الشمولية. فهم يعرفون أن هناك جثة مدفونة فى مكان ما ويصرون على كشفها ومن ثم الإيقاع بك. أما المأزق الحقيقى أنها ليست دائما الجثة المنشودة.

ومن ثم فكيف تختلف الكتابة فى هذا الصدد عن غيرها من الفنون الأخرى – أو وسائل الإعلام فى عصرنا هذا - إذا كان هناك ثمة اختلاف حقيقى؟ الجميع يصيبهم قدر من القدح والإساءة: فالفنانون من شتى المجالات يصطفون أمام فرق الإعدام العسكرية. ولكنى أرى الكُتاب بصفة خاصة هم الأكثر تعرضًا لانتقام من يملكون سلطة اتهامهم واغتيالهم فى الشوراع والإلقاء بهم من الطائرات، ليس فقط لصياحهم وتشدقهم الطنان ، ولكن أيضًا لأن اللغة تحمل بعدا أخلاقيا فى طياتها: فلا يمكنك أن تقول "عشب ضار" دون أن يحمل ذلك حكما سلبيا على عينات النبات التى أدرجتها تحت فئة الأعشاب الضارة.

فى سنوات دراستى الجامعية كنا جميعًا على إلمام بقصيدة لأركى بولد ماكليش عنوانها "فن الشعر" Ars Poetica تحوى الأبيات القائلة: "القصيدة ينبغى أن تكون ملموسة وصامتة/ كفاكهة ناضجة" وتنتهى بالقول "القصيدة لا تعنى إنما تكون." [٢١]

بالطبع تناقض هذه القصيدة فحواها: فهى قصيدة بالفعل ولكنها ليست صامتة على الإطلاق وليست خاوية من المعنى. حقيقة لقد ترسخت هذه القصيدة فى التقاليد التعليمية. إذ ظل النقاد يعتقدون لفترة طويلة أن على الفن أن يصبو نحو الإمتاع والتعليم ، أما أنا فأرى أن هذه القصيدة تنحو بشدة نحو الجانب التعليمى. بل يمكن القول إنها قصيدة إرشادية. وهى فى ذلك أكثر ميلاً نحو التوجيه من قصيدة شهيرة لجيرترود شتاين Gertrude Stein قصيرة ومقفاة عنوانها "الحمامات فوق العشب" Pigeons on the grass alas[٢٢] ولا تشبه قصيدة ماكليش أشباه تأملات سيزان فى قلب التفاحة الذى يعمل على تماسكها مثلما تعمل المثل على تماسك الشعر - والمقصود الشعر الغنائى على الأرجح، وبالمثل نكاد نتوقع ألا تضم "الإلياذ"ة أو "الجحيم" سوى هذه الصفات التى تشبه الفاكهة.

وفى ذلك سألت صديقة روائية كانت تنزل ضيفة علىَّ فى وقت قريب[٢٣]. سألتها هل من الممكن كتابة قصة بلا مضمون أخلاقى على الإطلاق؟ وكانت إجابتها "لا، فلا يمكن مقاومة المضمون الأخلاقى، لأن للقصة نهاية على أى حال وسيكون للقارئ آراؤه

حول الصواب والخطأ فى النهاية، شئنا أم أبينا." وذكرت فى هذا الصدد عدداً من الروائيين الذين حاولوا التخلص من هذا العنصر: ومنهم جيد فى روايته **Lafcadio** وروب جرييه **Robbe-Grillet** الذى أعلن أنه يتخلص من مفهومين عتيقين، الشخصية والحبكة. وأذكر قراءتى للثانى فى أواخر الخمسينيات، إذ كانت بمثابة قراءة قائمة طعام فى كافيتريا قبل أن يقدم منها شىء. وأضيف أيضاً أن روب جرييه اقترب كثيراً من كتابة نثر محايد أخلاقياً. ولكن هذا النثر كان أيضاً محايداً فى نواح أخرى كثيرة - وهى نواح تمنح الكتابة مزيداً من التشويق. قالت صديقتى "مقالاته صرخة" فقلت "أوافقك ولكن أمازلت تقرأين رواياته؟" فقالت "كلا، فليست بها أحداث ولا تضم دعابة ومزاحاً".

لا يحتاج الكاتب أن يصدر أحكاماً صريحة يقيم بها الشخصيات أو نهاية القصة. ولشيكوف فى ذلك قول شهير، وإن لم يكن صادقاً كل الصدق، فقد ذكر أنه لا يحكم على شخصياته أبداً، وقد نجد العديد من المراجعات النقدية التى تؤيد ذلك القيد ضمنيا. ولكن القارئ يحكم على الشخصيات، لأنه يفسر النص ويأوله. فنحن جميعاً نأوِّل الأشياء كل يوم - إننا نأول اللغة وحدها ولكن سياقاً كاملاً نرى فيه أشياء تعنى أشياء أخرى - فالإشارة ذات الرجل الأخضر الصغير تعنى أن نعبر الشارع أما الرجل الأحمر الصغير فيعنى ألا نفعل - وإذا لم نأوِّل الأشياء ونفسرها نموت. فاللغة ليست محايدة على المستوى الأخلاقى لأن العقل الإنسانى ليس محايداً فى رغباته. ولا حتى عقل الكلب. ولا عقول الطيور: فالغربان مثلاً تكره البوم. ونحن نحب أشياء ونكره أخرى، نوافق على أشياء ونرفض غيرها. تلك هى طبيعة الكائنات الحية.

أين يقع من ذلك مفهوم الفن للفن ؟ لعلك تعتقد أن مكانه بين باب دوار وحائط صخرى. ولكن مكانه بعيداً هناك فى أرض متاحة للجميع لا مكان فيها للصحف والتفاعلات السياسية وقوى السوق، التى يتصارع فيها الفن والمجتمع على أشياء مثل لوحات مادونا يزينها روث الفيلة، ويجمع كلا الجانبين التذاكر ويحصى النقود.

تقول جويندولين ماك إيوان Gewndolyn MacEwen "الشعراء سحرة دون أن تكون لهم أياد سريعة الحركة"(٢٤) وأود الآن مقاربة هذا الموضوع من زاوية أخرى وذلك بتناول ثلاث شخصيات روائية، جميعها شبه سحرة. وهى ساحر أوز فى قصة فرانك بوم للأطفال التى تحمل الاسم نفسه، وشخصية بروسبيرو فى مسرحية شكسبير "العاصفة"، والممثل المفتون بالقوة هنريك هوفجين فى رواية كلاوس مان "مفيستو" Mephisto ففيم تشترك الشخصيات الثلاث؟ إنها جميعًا تلتقى عند نقطة تقاطع الفن مع القوة، ومن ثم مع المسئولية الأخلاقية والاجتماعية. والشخصيات الثلاث تمارس الشعوذة بطريق أو بآخر، مثل هوجو الأحمق فاسد الخلق وهلامه السحرى الرائع.

ولنبدأ بقصة "ساحر أوز"، وهو كتاب قرأته فى باكورة حياتى. تدور القصة حول دورثى، وهى فتاة من كنساس، حملها إعصار الطورناد الدوامى إلى بلاد أوز، التى لا يزال يقطنها سحرة أخيار وأشرار. رحلت دورثى إلى مدينة إمرالد، حيث يكسو الخضار كل الأشياء، وحيث يقولون إن هناك ساحر بإمكانه أن ييسر لها رحلة العودة إلى كنساس. وبعد عدة مغامرات تصل دورثى إلى هناك، يصحبها أسد جبان يعتقد أنه يفتقر إلى الشجاعة، وخيال مآته يعتقد أنه بلا عقل، ورجل خشبى يزعم أنه بلا قلب، يبحثون جميعًا عما يعزز قدراتهم الشخصية ويزيد من اعتدادهم بالنفس، وهم يسعون للحصول على ذلك من الساحر الذى يراه كل منهم بشكل مختلف: فهو أوز العظيم المروع ذو الرأس العملاق، وهو أيضًا نيران غاضبة، ووحش كاسر، وامرأة جميلة.

ولكن أثناء المقابلة مع دورثى ينقر كلبها توتو على شاشة فى أحد الأركان، فينكشف النقاب عن الساحر الحقيقى، فإذا به رجل عجوز ضئيل البنية يدير العرض بأكمله مستخدمًا ديكورات المناظر المسرحية والحيل والحديث من البطن دون تحريك الشفتين. وهو أيضًا الذى كسا مدينة إمرالد بالخضار مستخدمًا المناظر الملونة، ولكنه يبرر موقفه بأنه فعل كل هذه الخدع لصالح شعبه. فكان لابد من أن يبدو ساحرًا مرهوب الجانب حتى لا تقضى على شعبه الساحرات الشريرات اللاتى يملكن بالفعل قوى خارقة للطبيعة. قد يرى البعض أنه أبدع مدينة فاضلة ، وقد يعتبره البعض طاغية هدفه

الخير، فالحكم يعتمد على اختيار كل فرد لزاوية رؤيته. وقد خدع الساحر دورثى أيضاً بإيهامها بدخوله فى معركة مع الساحرة الشريرة الباقية وبكذبه فى وعوده لها: فهو لا يعرف حقيقة كيف يعيدها إلى كنساس.

لم تعجب دورثى بذلك، بل قالت له "أراك بالغ الشر"

فرد الساحر : "كلا ياعزيزتى، فأنا فى الحقيقة رجل بالغ الخير، ولكنى ساحر شديد الخيبة.."[٢٥] .

يتجاوز الحكم على موهبة الفنان وبراعته الحقيقية نطاق كونه رجلاً أو امرأة صالحة. ففشلك الفنى لا يعوضه كمالك الأخلاقى. وعجزك عن الإبداع لا يكفر عنه عطفك على الكلاب. ومع ذلك فكونك رجلاً صالحًا أو طالحًا لا يخرج عن نطاق الحكم عليك إذا كنت ساحرًا جيداً - أى تجيد ممارسة السحر- فتصنع هلامك الشفاف المبهر، وتأتى بحيل تقنع الناس أنها حقيقية - وذلك لأنك إذا كنت تجيد ممارسة السحر من هذا المفهوم، تخضع لك شتى أشكال القوة ذات العلاقة بالمجتمع، ومن ثم يعتمد ما تفعله بهذه القوة على مدى صلاحك الإنسانى أو فسادك.

ينحدر ذلك المشعوذ من أوز - الساحر المزعوم، القابض على السلطة، المتلاعب، الحالم، الدجال - من سلسلة طويلة من الأنساب. فربما كان جده الأعلى شامانًا[٢٦] أو كاهنًا أعلى أو ممارسًا للسحر والشعوذة أو شخص يجمع الاثنين معًا. أما غير ذلك من الأجداد فنجدهم فى الفلكلور. وتعود سلسلة النسب الأقرب زمنًا إلى أصول أدبية بدءًا من دكتور فاوست عند مارلو مروراً ببروسبيرو فى مسرحية "العاصفة" لشكسبير. ومن شخصية بروسبيرو انحدرت مسرحية "الكميائى" لجونسون، ومن "الكميائى" تولدت مقدمة ثكراى **Thackeray** لمسرحيته "الملاهى" **Vanity Fair** بعالمها الزاخر بعروض العرائس التى يتحكم فيها ويمسك بخيوطها المؤلف. وعن هذا الكميائى تولد العديد من شخصيات السحرة والفنانين الطغاة، ومنهم شخصية الرجل الشؤم، أو الكميائيون المخدوعون فى قصتى "الشامة" و"ابنة راباسينى" عند ناثينال هوثورن. وأحيانا تصبح الأمور بالغة السوء، فنرى شخصيات السحرة الفاسدين عند إى تى أ هوفمان،

وشخصية سفنجالى المنوم المغناطيسى المستغل فى رواية Tribly لجورج دو مورييه George du Maurier، وبعد ذلك هناك بعض العابثين الذين لا نعرف أيهم تأثر بالآخر، ومنهم الإسكافى المقزز فى فيلم "الحذاء الأحمر" وسيد متحف الشمع فى رواية جوزيف روث "حكاية الليلة الثانية بعد الألف"، الذى يصنع وحوشًا وهمية لأن ذلك ما يطلبه الناس. وبعد ذلك هناك شخصية المنوم المغناطيسى فى قصة توماس مان "ماريو والساحر"، وشخصية السيد الساحر أيزنجريم الأكبر عند روبرت سون دافيز Robert-son Davies، وبطل بيرجمان المعذب فى فيلمه "الساحر". وبذلك تتنوع الشخصيات بين الإسكافى المعدم إلى أولئك الذين يرغبون فى التلاعب بحياة الآخرين من أجل المتعة أو الربح، إلى أولئك الذين يتشككون فى حقيقة قدراتهم السحرية وحقيقة عالم العجائب الذى يختلقونه ومدى تأثيره فى الناس.

ولنتأمل شخصية بروسبيرو عند شكسبير، فهى بوجه من الوجوه الجد الأعلى لباقى الشخصيات. إننا جميعًا نعرف قصته. فقد خانه أخوه الذى اغتصب عرشه، وألقى به بعيدًا مع ابنته وكتبه – التى لم يكن مصادفة أن بينها كتب السحر الخاصة به – ثم وصل به المطاف إلى جزيرة استوائية، حيث حاول تهذيب كاليبان، ابن الجزيرة الوحيد الذى صادفه، والذى أنجبته ساحرة، وعندما يفشل فى ذلك يسيطر عليه بمساعدة السحر. ويصل إلى الجزيرة الأخ الشرير وملك نابلس وبلاطه، بعد أن قذفتهم السفينة الغارقة هناك. يستدعى برسبيرو رفيقه أريل الذى يركب الهواء وبمساعدته يبدأ فى إرباك من كانو أعداءه وألقى بهم القدر تحت سيطرته ويبث الذعر فى نفوسهم. يرى بروسبيرو أن هدفه ليس الانتقام، إنما هو يدعوهم للتوبة. وبمجرد توبتهم يتبعهم دوق ميلان، ويتم زواج ابنة بروسبيرو بابن الملك، فيحول ذلك دون اغتياله. وقصارى القول فإن بروسبيرو يستخدم فنونه - فنون السحر والوهم والخداع - ليس فقط للتسلية، مع أنه فعل بعضًا من ذلك، ولكن أيضًا بهدف الإصلاح الأخلاقى والاجتماعى.

وبما أننا ذكرنا ذلك، لابد أن نذكر أيضًا أن بروسبيرو يلعب دور الإله. فإذا حدث ولم تتفق معه - كما هو حال كاليبان - فقد تدعوه طاغية، كما فعل كاليبان أيضًا. يحدث

ذلك ولكن مع تحوير بسيط، فقد يكون بروسبيرو هو المحقق الأعظم، يعذب الناس لمصلحتهم. ويمكنك أيضًا أن تطلق عليه مغتصباً، فقد سرق الجزيرة من كاليبان، تماماً مثلما سرق أخوه مملكته منه، وبوسعك أيضًا أن تسميه مشعوذاً كما يطلق عليه كاليبان أيضًا. إننا كمشاهدين نجنح إلى تبرئته استناداً إلى عدم يقين الأدلة، ونراه طاغية خيِّراً. أو لعلنا ننزع نحو ذلك طوال الوقت. أما كاليبان فلا تعوزه البصيرة.

بدون فنه يعجز برسبيرو عن الحكم. ففنه مصدر سلطانه. وعلى حد قول كاليبان فهو بلا كتبه لا شيء. وبذلك يرتبط الاحتيال والدجل فى أحد جوانبه بشخصية ذلك الساحر منذ البداية: فهو على وجه العموم رجل نبيل يكتنفه الغموض. إنه بالطبع شخص غامض - فهو فنان على أى حال. وفى نهاية المسرحية يلقى بروسبيرو كلمة الختام، باسمه وباسم الممثل الذى يلعب الشخصية، وهو أيضًا يتحدث باسم المؤلف الذى أبدع تلك الشخصية، والذى هو مع ذلك حاكم مستبد يسيطر على الأحداث من خلف الكواليس. ولنتأمل كلمات بروسبيرو، الاسم المستعار للممثل الذى يلعب دوره، ولشكسبير، الذى كتب له الأبيات، وهو يرجو غفران المشاهدين فيقول: "كما تتلقون العفو عن الجرائم، فلتجعلوا غفرانكم يحررني". وتلك ليست المرة الأخيرة التى يتعادل فيها الفن مع الجريمة. فبروسبيرو يعرف أنه بصدد فعل شيء، وذلك الشيء به بعض من اقتراف الذنب.

أما ثالث المشعوذين الذى وعدتُ بتناوله فهو هنريك هوفجين، من رواية كلاوس مان "مفيستو" (١٩٣٦). وهوفجين فنان - فنان حقيقى. فهو ممثل، بل وممثل قدير، أفضل أدواره دور مفيستوفيليس فى مسرحية "فاوست" لجوته. أما أحداث الرواية فتدور فى زمن الرايخ الثالث، ويصبح هوفجين هو نفسه مفيستو ذاته؛ فهو يغوى فاوست، ذلك الجزء سريع الانقياد من ذاته ويهبط بنفسه فى الطريق الدنسة للسلطة الدنيوية. وليحصل على تلك السلطة يتقرب للنازيين، ليس لإيمانه بمذهبهم، إنما لما يحققه ذلك من منافع. فخان أصدقاءه السابقين من الجناح اليسارى، ومنهم صديقه الحميم أوتو، وتخلى عن حبيبته لأنها سوداء. وراح يردد قوله "المسرح يحتاجنى، والنظام يحتاج

المسرح" . وكم هو محق فى ذلك، فالنظام الشمولى مسرحى دائما فى معظم الأحوال. فمثله مثل المسرح، يستند كثيراً إلى الوهم: فتطالعك واجهات ضخمة، بينما تختفى وراء الستار القاذورات والخيوط التى تحرك الأشياء.

وفى النهاية يأتى رسول إلى هوفجين يحمل رسالة من أوتو، الذى عذبه النازيون حتى الموت. كانت رسالة شديدة اللهجة يقول فيها "سننتصر، وعندما يحدث ذلك سنعرف من الذى نشنقه." أفقدت تلك الزيارة هوفجين رباطة جأشه. وأنشج قائلاً "ماذا يريد الناس منى؟ لماذا يتعقبوننى؟ لماذا يتصرفون بخسة تجاهى؟ فما أنا سوى ممثل مسكين!"(٢٧) .

عندما تأزمت الأمور ألقى مفيستو زيه المسرحى وعاد إلى جوهره البشرى المذعور الذى كان يتوارى خلف مظهر خادع. ولكن هل يعفيه ذلك مما فعله ليحصل على مكانته وغنائمه، متخذاً من فنه أداة وقناعًا؟

لا تبعد كثيراً مثل هذه الشخصيات من السحرة والمشعوذين عن مسألة انتحال شخصية الغير، والاحتيال، والتلاعب بمكر ودهاء من أجل الوصول إلى نوع أو آخر من السلطة. إذ يبدو أن الفنان عندما يتطلع إلى السلطة خارج نطاق فنه، إنما هو يخطو فوق أرض وعرة غير واضحة المعالم، أما عندما لا ينشغل بالعالم الاجتماعى على الإطلاق، فإنما هو يغامر بكونه منفصلاً عن العالم الخارجى، يعبث بالقلم محدثًا خرباشات بلا معنى، وينحت تماثيل يختلقها من خياله، ويهدر وقته فى صناعة تحف بلا قيمة، ويعتكف مضيعًا حياته يحصى الملائكة التى تتقافز فوق رأس القلم.

ماذا نفعل؟ أين نتجه؟ كيف نواصل؟ هل للكاتب هوية توحد بين المسئولية والكمال الفنى؟ وإذا كان الأمر كذلك فما عساها تكون؟ فلنسأل عصرنا الذى نحياه - فهو شاهدنا. وإن أمكن فهو شاهد عيان.

إنه دور قديم. فأن تقول "كنتُ هناك"، "شاهدت ذلك"،" لقد حدث لى الشىء نفسه": كلها تزكيات خادعة تستميل الخيال وتستهويه، وهو ما يعلمه الكُتاب منذ هيرودوت حتى

الآن. يقول جورج أورويل "النثر الجيد مثل زجاج النافذة"(٢٨) ملمحًا إلى أن ما يكشفه ذلك الزجاج الشفاف هو الحقيقة، كل الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة.

يقول الرسل الأربعة فى كتاب أيوب: "لقد فررتُ وحدى كى أخبرك"(٢٩). وفى فيلم "العزف لبعض الوقت" Playing for Time الذى يحكى عن معسكرات الاعتقال النازى يقول رجل مسن لعازفة الكمان الجائعة وهو يقدم لها قطعته من السجق "لابد أن ينجو أحدنا ويبقى حيًّا ليروى ما حدث". كم تجذبنا حكايات الأسرى والمنبوذين وقصص الحروب والصراعات الأهلية، وحكايات العبيد وقصص الكوارث، ومذكرات الخارجين على القانون والقراصنة، وقصص معسكرات الاعتقال فى الاتحاد السوفيتى، ومرويات الفظائع الوحشية، ونجدها جميعًا أكثر جذبًا وتشويقًا إذا عرفنا أنها تقوم على أحداث حقيقية، ولا سيما أحداث حدثت للكاتب!

لهذه الحكايات سلطة ضخمة واسعة النطاق، لاسيما إذا اتحدت مع سلطة الفن. وتحتاج كتابتها وتسريبها خارج الحدود لنشرها إلى شجاعة على القدر نفسه من الضخامة. وتدور هذه القصص فى عالم ليس بالواقعى وليس بالخيالى، بل ربما فى الاثنين معًا: ولنطلق عليه واقعًا يدعمه الخيال. ومن أكبر الأمثلة على ذلك كتاب "الإمبراطور" للكاتب البولندى ريسزارد كابوسينسكى Ryszard Kapuscinski ويتناول سقوط إمبراطور أثيوبيا، وكتاب كيورزيو ملابارتى Curzio Malaparte المدهش بعنوان "الحطام" Kaputt، الذى كتبه سرا على أجزاء متفرقة بينما كان على جبهة النازى فى الحرب العالمية الثانية، ولو كانت صفحة من صفحاته قد ضبطت بحوزته لقتل رميًا بالرصاص.

عندما تلتقى تناقضات الحياة الواقعية فى حدتها مع إتقان فنون اللغة يسفر اتحادهما عن تركيب فعال يتفجر قوة. لذلك اختلق كثيرون مثل هذه القصص، بداية من دانيال ديفو. ووصل الأمر إلى أن بعضهم ابتدع هويات وهمية لتحقيق هذا الهدف. ومن ذلك شخصيات وهمية لهنود من أمريكا الشمالية، وسكان أصليين فى أستراليا، وناجين من الهولوكوست، ونساء يعانين من سوء المعاملة، وأيضا شخصيات وهمية

لأوكرانيين ، وعلى مدى السنين تتزايد جموع تلك الشخصيات، فتلك هى فقط ما عثرنا عليه حتى الآن. وحتى إذا اعترف كاتب بأن ما كتبه من منظور شاهد عيان ما هو إلا قطعة أدبية، يحيط به الاتهام بأنه إنما ينتحل أصوات آخرين. فمن السهل اتهام كاتب ملتزم اجتماعيا بأنه يستغل بؤس المقهورين وقلة حظهم لتحقيق مكاسب خاصة. فهل يلقى ذلك ضوءاً جديداً على رواية "أوليفر تويست"؟ هل كان تشارلز ديكنز مصلحًا اجتماعيا ومناصرا للعدل والفضيلة، أم أنه أحمق فاسد الخلق مثل شخصية هوجو عند أليس مونرو؟ يفصل الحالين خط رفيع فى معظم الأحيان، وأحيانًا يعتمد الحكم على عين الرائى وحدها.

ومن ثم يمكننا القول بأن شاهد العيان ما هو إلا مختلس للرؤية. ففى مقدمته لرواية هنرى جيمس "الينبوع المقدس" The Sacred Fount (1901) يقدم ليون إديل Leon Edel تحليلاً يقول فيه إن رواية جيمس "تمنحك شعور رجل يتلصص من ثقب المفتاح على رجل آخر يتلصص أيضًا من ثقب المفتاح"(٣٠). وليس مصادفة أن بطل هذه الرواية روائى، ولكن الطريف أنه مع تجسسه على الناس دائمًا، إلا أنه ليس على يقين مما يراه فى النهاية. وتدور أحداث رواية "الجحيم" L'Enfer لهنرى باربوس Henri Barbusse فى حجرة بفندق، ومن موقعها المتميز يتابع الراوى عبر ثقب ما يدور فى الحجرة المجاورة. ويختلف ذلك كثيراً عن أقنعة المؤلف المعروفة فى القرن الثامن عشر، حيث يقدم المؤلف شخصيات غير فاعلة تتابع الأحداث وتعلق عليها، وهو يختلف أيضاً عما يألفه القرن العشرون، مثل "زاوية الرؤية" angle of vision و"وجهة نظر" point of-view، ولكنها جميعًا تنتمى إلى الفئة نفسها ـ فهناك من ينظر، أى الكاتب، وهناك من يُنظر إليهم. ومن ثم فإن النظارة الضخمة التى تملأ المشهد فى رواية "جاتسبى العظيم" The Great Gatsby– وهى إعلان قديم عن طبيب عيون، ولكن وظيفتها فى الرواية مثل عينى إله عاجز لا يهتم بالأخلاق – ترى كل شىء، ولاتفعل شيئًا، ويملأ الفراغ مكان الرأس. ويأتى "عينان بلا وجه" Eyes Without a Face عنوانًا لواحدة من أولى مجموعات الشعر الحديث الذى قرأته(٣١).

أما "أنا كاميرا" I Am A Camera فهو عنوان الرواية الشهيرة لكريستوفر إيشروود Christopher Isherwood . فى الحقيقة ما من شخص يمكن أن يكون كاميرا، فمن أين أتت تلك الصفة الخاصة لتعريف الذات؟ نعتقد أن مصدرها هو نفسه مصدر التعبير "عين خاصة" [أى مخبر خاص] إنه ذلك المزج الخاص بين النزعة الجمالية والعلم، التى أسفرت قرب نهاية القرن التاسع عشر عن كل من شارلوك هولمز، متعاطى المخدرات، وعازف الكمان، المتطفل حاد البصر كالصقر، وشخصية لورد هنرى وتون عند أوسكار وايلد، عاشق الجمال المتسامى، والمراقب للأشياء عن بعد، والذى يشبه كميائيًا يجرى تجاربه على حياة البشر العاطفية.

فماذا كان يعنى ييتس عندما نصح جيل المستقبل من الشعراء أن ينظرو للحياة والموت بعين باردة؟ لماذا لابد من أن تكون العين شديدة البرود؟ أرَّقنى هذا السؤال لسنوات. ربما كان ييتس يدلى بما لديه فى النهاية ويحسم فيما يتعلق بالحرفة وبالفن من حيث إنه حيلة بارعة، فى مقابل الانشغال السياسى الذى استغرقه فى بداية حياته. أو لعله كان يقصد شيئًا قاله البطل الكاتب أمام قبر والدته فى رواية براين مور "إجابة من ليمبو" An Answer from Limbo (1962)

فوق اللسان الممتد من الشاطئ؛ بينما تتحرك مجارفهم فى حركة واحدة، يحفر حفارو القبور ويراكمون التراب؛ يحفرون ويراكمون. فيسقط الثرى فوق الثرى... ويغلق القس كتاب صلواته. فلتذكروا ذلك.

وهنا وكأنه قفز إلى جوارى مباشرة، يكرر بريندان، ذلك المنتقم السكير، على سمعى كلماته الغاضبة التى لفظها فى حفل دورتمندر: "كان واقفًا بجوار فراش زوجته يرقب تشنجات وجهها، فالأفضل أن يسجل احتضارها. لم يسعه مقاومة ذلك. فهو كاتب. إنه لا يشعر إنما بوسعه فقط أن يسجل" .

يقول الكاتب فى نفسه: "لقد تغيرت إلى حد لا يسعنى التعرف على نفسى. لقد فقدت نفسى وضحيتُ بها"(٣٢) .

وها نحن مرة أخرى مع الفنان بارد النظرات والمشاعر، ذلك الذى ضحى بنفسه من أجل فنه وفقد مقدرته الإنسانية على الشعور، ولكن الأمر يشى هذه المرة بعهد مع الشيطان. فليس القلب وحده الذى ذهب بل ضاعت الروح أيضاً.

ومع ذلك هناك سبب آخر لبرودة عين الفنان. ولنتأمل نهاية قصيدة "من السجن" From the Prison House لأدريان ريتش:

هذه العين

ليست للبكاء

فلابد ألا يشوش إبصارها شىء

رغم أن الدمع على وجهى

فغايتها الوضوح

وعليها ألا تنسى شيئاً(٣٣)

تلك هى عين الكاتب القديم فى العوالم السفلية عند المصريين القدماء وبلاد ما بين النهرين، أو هى عين ملاك التدوين فى السماء عند المسيحيين. العين باردة لأنها صافية، وهى صافية لأن صاحبها لابد من أن ينظر: لابد من أن ينظر إلى كل شىء. عندئذ عليها أن تسجل.

كيف يحدد الكاتب موقعه من باقى البشر؟ وعلى أى موضع من سلم السلطة يجب أن يأخذ مكانه، إذا كان هذا المكان معروضاً بالفعل مرة أخرى؟ كيف له أن يختار؟ وكما ألمحتُ آنفاً فليست لدىَّ إجابة. ولكنى أشرت إلى بعض الاحتمالات، وبعض المخاطر التى قد تلوح فى الأفق، وبعض الجوانب المحيرة أيضاً. أما عن نصيحتى، فإذا كنتَ كاتبا شابا، أقول لك ما قاله أليس مونرو: "افعل ما تشاء وتحمل العواقب" . أو لعلنى أقول "اذهب حيث تأخذك القصة". أو أقول "اهتم بالكتابة، وستهتم الصلة بالمجتمع بنفسها" .

وهو قول صادق فى الواقع، فليس الكاتب هو من يحدد صلة عمله بالمجتمع، بل القارئ هو الذى يقرر ذلك، وسيكون القارئ محور اهتمامنا فى الفصل القادم.

الهوامش

(١) فولتير، مقتبس فى كتاب

Nancy Mitford's *Voltaire in Love* (London: Hamish Hamilton, 1957), p. 174.

(2) Ibid., p. 160.

(3) Maurice Hewlett, *The Forest Lovers* (London: Macmillan 1899), p.2.

(4) Edith Sitwell

مقتبسة فى

Victoria Glendinning's *Edith Sitwell* (London: Phoenix, 1981), p. 140.

(5) Cyril Connolly, *Enemies of Promise* (London: Penguin, 1961), p. 109.

(6) A.M Klein, "Portrait of the Poet as Landscape," *The Rocking Chair and Other* Poems (Toronto: Ryerson Press, 1966), p. 53.

(7) Gwendolyn MacEwen, *Julian the Magician* (Toronto: Macmillan, 1963), p. 6.

(8) Henry James, "The Author of *Beltraffio*," *In the Cage and Other Tales* (London: Rupert Hart-Davis, 1959), p. 56.

(9) George Eliot, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988), p. 224.

(10) Baron Edward Bulwer-Lytton, *Richelieu*, Act I, Scene ii (London: Saunders and Otley, 1839), p. 39.

(11) Percy Bysshe Shelly, "A Defense of Poetry," Donlad H. Reiman and Sharon B. Powers (eds.), *Shelley's Poetry and Prose*: Authoritative Texts, Criticism (New York: Norton, 1977), p. 508.

(12) James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York: Penguin, 1993), 247.

(13) Don De Lillo *Mao II* (New York: Penguin, 1991), p. 101.

(14) Mavis Gallant, "A Painful Affair," *The Selected Short Stories of Mavis Gallant* (Toronto: Mc Cleelland and Stewart, 1996), p. 835.

(15) Klein, "Portrait of the Poet as Landscape," *The Rocking Chair,* p.50

(١٦) Joan Acocella سوزان سونتاج فى حوار مع جوان أكوكلا

The Unquiet American," *Observer,* 5 March, 2000."

(17) Alice Munro, "Material", *Something I've Been Meaning to Tell* You (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974), p.35.

(18) Ibid., p. 43

(19) Ibid., p. 41

(20) De Lillo, Mao II, p. 158

(21) Archibald MacLeish, "Ars Poetica", *Collected Poems* 1917-1982 (Boston: Houghton Mifflin, 1985), pp. 106-7.

(22) Gertrude Stein, *Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings 1903-1932* (New York: Library of America, 1998), p. 637.

(23) Valerie Martin.

(٢٤) أنظر/ى :

Rosemary Sullivan's introduction to Gewendolyn MacEwen, Margaret Atwood and Barry Callaghan (eds.), *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years* (Toronto: Exile Editions, 1994).

(25) Frank Baum, *The Wizard of Oz* (London: Puffin, 1982), p. 140.

(٢٦) كاهن ديانة وثنية فى شمال شرق آسيا تقوم على السحر والتحكم فى أرواح الخير والشر (المترجمة)

(27) Klaus Mann, *Mephisto* (Hamburg: Rowohlt, 1982), p. 77. (translated into English by Margret Atwood).

(28) George Orwell, "Why I write," *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1968),

p. 13.

(29) Job 1: 15-19.

(30) Henry James, *The Sacred Fount* (New York: New Directions, 1995), p.ix.

(31) Kenneth McRobbie, *Eyes Without A Face* (Toronto: Gallery Editions, 1960).

(32) Brian Moore, *An Answer From Limbo* (Boston: Atlantic, Little, Brown, 1992), p. 322.

(33) Adrienne Rich, "From the Prison House", *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973), p. 17.

الفصل الخامس

المشاركة
تواصل بين اثنين يجهل كل منهما الآخر
المثلث الخالد : الكاتب والقارئ والكتاب وسيط بينهما

كم يسعد القارئ أن يجد أننا فى هذا العمل التزمنا التزامًا شديدًا بقاعدة عظيمة وصفها أفضل الطهاة، فى العصر الحاضر، أو ربما فى عصر هيليوجابيلوس Heliogabulus . ويعنى ذلك أن ما من شك فى أن قارئنا سينتابه نهم للقراءة دون توقف، مثلما جعل ذلك الشخص العظيم المذكور عاليه بعض الأشخاص يلتهمون الطعام التهامًا.

هنرى فيلدينج ، «توم جونز»[(١)]

عندما يستمع المرء إلى قصة فهو فى صحبة الراوى، بل يشارك فى تلك الصحبة أيضًا من يقرأ قصة. ولكن قارئ الرواية أكثر عزلة من غيره من القراء. وهو فى عزلته تلك يتشبث بما يقرؤه فى حرص شديد أكثر من أى شخص آخر. فهو بصدد أن ينتحلها لنفسه، يلتهمها كما هى.

والتر بنجامين ، «الراوى»[(٢)]

وكما كتب ديتليف من ليلينكرون Detlev von Liliencron، فى أبيات تقطر سخرية: كم يصعب على الشاعر تجنب الشهرة. فإذا

عجز عن أن يضمن رضا الجماهير فى حياته، ستمتدح الأجيال التالية أسلوبه البطولى فى الجوع حتى الموت. وفى إيجاز فأن تبيع يعنى أن تبيع كل شىء .

بيتر جاى ، «حروب المتعة»[٣]

بما أننا أصحاب أقوال عظيمة فى زماننا، فلنا أن نتوقع قلة مستمعينا .

جوندلين ماك إيوين ، «الاختيار»[٤]

اكتشفته الصحيفة الكبرى الهوجاء، فذاع صيته واحتفى به المحتفون وتوجوه. تحدد له مكانه بين الجموع وكأن مرشداً للمقاعد أشار بعصاه السحرية نحو المقعد الأعلى... وفى طرفة عين تغيرت الأحوال بطريقة ما؛ فالموجة الضخمة التى ذكرتها قد أطاحت بعيداً بشىء ما. أراها قد دمرت مذبحى الصغير المعتاد، وشمعاتى المتلألئة وزهورى، وسحبت نفسها متقهقرة إلى معبد فسيح خاو. إذا كان لابد أن يخرج نيل بارادى من المنزل فعليه أن يخرج فى إطار عصرى. وهذا ما حدث: فكان لابد للرجل المسكين أن يسحقه زمنه الرهيب.

هنرى جيمس ، «موت الأسد»[٥]

أفتح الظرف وأنا فى بانكوك

...أراك تنساب من تلك المربعات، تلك المندوبات الزرقاء،

وعندما أدركت أنى شغلت بك عن العالم

لم يسعنى الاستمرار،

وبطاقتك البريدية تصلنى مكتوب عليها "انتظرينى".

آن مايكل ، «خطابات من مارثا»[٦]

أود الاستهلال بالحديث عن الرسل. فهم دائمًا في موقف ثلاثى الأبعاد - من يبعث بالرسالة وحاملها، سواء كان بشرًا أو وسيلة صناعية، وذاك الذى يستقبلها. ومن ثم فالصورة هى مثلث، ولكنه غير مكتمل: شيء مثل V مقلوبة. يقف الكاتب والقارئ فى الركنين الجانبيين ، دون خط يصلهما. وبينهما - سواء من أعلى أو من أسفل - نقطة ثالثة هى الكلمة المكتوبة أو النص أو الكتاب أو القصيدة أو الخطاب، أو ما شئت أن تسميه. تلك النقطة الثالثة هى حلقة الوصل الوحيدة بين النقطتين الأخريين. وكما دأبت على القول لتلامذتى فى الماضى البعيد، عندما كان لدىَّ بعضهم، "احترم الصفحة. فهى كل ما لديك".

يتواصل الكاتب مع الصفحة. ويتواصل معها القارئ أيضًا. فالكاتب والقارئ إنما يتصل كلاهما بالآخر عبر الصفحة. هذه هى أحد القياسات المنطقية للكتابة من هذا المنطلق. فلا تلتفت لصور الكاتب التى تظهر فى البرامج الحوارية والحوارات الصحفية وما شابه - فيجب ألا تؤثر تلك الصور على ما يدور بينك كقارئ وبين الصفحة التى تقرؤها والتى كانت يد خفية قد تركت لك عليها بعض العلامات كى تفك شفرتها، مثلما ترك أحد جواسيس جون لى كارى الموتى حذاءً غارقًا فى الماء به صرة صغيرة لجورج سميلى(٧) . أعرف أنها صورة خيالية بعيدة، ولكن المدهش أنها تنطبق على الموقف تمامًا، فالقارئ، إلى جانب صفات أخرى، هو جاسوس بحال من الأحوال. فهو جاسوس ومتطفل، شخص تعوَّد أن يقرأ خطابات الآخرين ومذكراتهم. وكما ألمح نورثروب فراى، فالقارئ لا يسمع إنما هو يسترق السمع(٨) .

كان الكُتاب وحدهم محور حديثنا السابق. وحان الوقت لبعض الحديث حول القراء بدورهم. وفى مقدمة ما أود طرحه من أسئلة يأتى السؤال: لمن يكتب الكاتب؟ وبعده نسأل: ما وظيفة الكِتاب - أو واجبه إن شئت القول - فى مكانه بين الكاتب والقارئ؟ ماذا يجب عليه أن يفعل فى رأى كاتبه؟ وأخيرًا يأتى السؤال الثالث نتيجة للسؤالين السابقين: أين يكون الكاتب أثناء قراءة القارئ للكتاب؟

إذا كنت معتاداً على قراءة خطابات الآخرين ومذكراتهم فستعرف الإجابة مباشرة: فبينما أنت تقرأ لا يكون الكاتب معك فى الحجرة نفسها. وإذا وُجد معك فإما أنكما ستتحدثان معاً أو سيضبطك متلبساً.

لمن يكتب الكاتب؟ يطرح هذا السؤال نفسه فى صورة أبسط فى حالة كاتب المذكرات أو من يحتفظ بدفتر يوميات. وفى معظم الحالات تأتى الإجابة محددة بأنه لا يكتب لأحد، ولكنها إجابة مضللة، لأنه لا يسعنا سماعها إلا إذا ضمنها الكاتب كتابه ونشرها لنقرأها. ففى رواية سويدية مدهشة لهجلمار سودربيرج Hjalmar Soderberg كتبها عام ١٩٠٥ بعنوان "د. جلاس" يقول كاتب المذكرات د. جلاس:

أجلس الآن أكتب بجوار نافذتى المفتوحة - لمن؟ فأنا لا أكتب لصديق أو عشيقة. بل لعلنى نادراً ما أكتب لنفسى. فأنا لم أقرأ اليوم ما كتبته بالأمس، ولن أقرأه غداً. الأمر ببساطة أننى أكتب لتتحرك يدى وتتدفق أفكارى من تلقاء نفسها. أكتب لأقتل الوقت فى ساعة جفانى فيها النوم(٩).

قصة محتملة التصديق وهى بالفعل كذلك - نصدقها نحن القراء دون عناء. ولكن الحقيقة - لب الحقيقة، تلك التى تتوارى خلف الإيهام – أن الكتابة ليست لدكتور جلاس، وهى ليست غير موجهة لأحد. إنها لهجلمار سودربيرج وهى موجهة إلينا.

قلما يوجد كاتب رواية لا يتوجه بكتابته لأحد. بل الأغلب أن كُتاب المذكرات الذين يكتبون يوميات خيالية يتمنون أن يكون لها قارئ يفترضونه. وإليكم فقرة من كتاب جورج أورويل "١٩٨٤" Niteenth Eighty Four، وكنتُ قد قرأته صبية صغيرة بعد صدور طبعته الأولى عام ١٩٤٩ بفترة وجيزة. وكما نعرف جميعاً أن أحداث الرواية تدور فى مستقبل معتم يسيطر عليه النظام الشمولى ويحكمه الأخ الأكبر. وكان بطل الرواية وينستون سميث قد شاهد فى نافذة عرض أحد محال بيع السلع القديمة شيئاً محظوراً: إذ رأى كتاباً خاوى الصفحات سميكاً من قطع الربع ظهره أحمر اللون وغلافه مرمرى وأوراقه ناعمة قشدية اللون(١٠). فسيطرت عليه رغبة لامتلاك الكتاب

بغض النظر عما يمكن أن يسفر عنه ذلك من مخاطر. ومَن مِن الكُتاب لم تغلبه رغبة مشابهة؟ ومن لا يدرك أيضاً ما يكتنف ذلك من مخاطر - ولاسيما البوح وتعرية الذات؟ فإذا امتلكت كتاباً خاوى الصفحات، خاصة إذا كانت صفحاته قشدية اللون، فلابد من أن تشعر بقوة دافعة للكتابة فيه. وهذا ما فعله وينستون سميث، مستخدما قلمًا فاخراً وحبراً ثمينًا، فهذا ما تستحقه الصفحات الجميلة. ولكن هنا ثار سؤال:

> **وفجأة تساءل فى دهشة: لمن يكتب هذه المذكرات؟ هل يكتبها للمستقبل، لأجيال لم تولد بعد... وللمرة الأولى أدرك جسامة ما أقدم عليه. فكيف نتصل بالمستقبل؟ إنه أمر مستحيل بطبيعته. فإما أن يشبه المستقبل الحاضر، وفى هذه الحالة فلن يستجيب له، أو أنه يختلف عن الحاضر ومن ثم يصبح سؤاله معضلة بلا معنى(١١) .**

إنه مأزق كتابى شائع: فمن يقرأ ما تكتبه سواء اليوم أو على المدى؟ من تريده أن يقرأه؟ فأول من قرأ لونستون سميث كان هو نفسه - لقد أشبعه وأرضاه أن يقرأ أفكاره المحظورة فى مذكراته. بينما كنتُ فى باكورة الصبا انجذبت انجذاباً شديداً لكتاب ونستون سميث خاوى الصفحات. وحاولت أنا أيضاً أن أحتفظ بمذكرات مماثلة، لكن دون جدوى. كان إخفاقى يكمن فى عجزى عن أن أتخيل قارئًا. فلم أرغب أن يقرأ مذكراتى أحد - أردت فقط أن أتمكن من كتابتها. ذلك مع أنى كنتُ على دراية تامة بما يمكن أن أضمنه فيها، وإذا كانت أشياء تافهة فلماذا أزعج نفسى بكتابتها؟ بدا الأمر مضيعة للوقت. ولكن كثيرون لا ينظرون للأمر بهذا الشكل. فما أكثر اليوميات والمذكرات، سواء منها المغمور أو المشهور، التى حفظتها السنون بأمانة، أو على الأقل السنون التى هى عمر الورقة والقلم. لمن كان صمويل بيبى يكتب؟ أو لمن كان يكتب سانت سيمون أو آن فرانك؟ شيء من السحر يكتنف تلك الوثائق التى تحكى عن حياة حقيقية. فأن تبقى على قيد الحياة وتصل لأيدينا لشيء يشبه أن يصلك كنز لا تتوقعه، أو لعله مثل بعث للحياة بعد الموت.

استطعتُ هذه الأيام أن أحتفظ بشيء يشبه المذكرات، رغبة فى الدفاع عن النفس أكثر من أى شيء آخر، لأننى أعلم من سيكون القارئ: إنه أنا نفسى على مدى ثلاثة أسابيع، وذلك لأننى لم أعد أتذكر ما كنتُ أفعله فى فترات زمنية مختلفة. فكلما تقدم بنا العمر انطبقت علينا مسرحية بيكيت "شريط كراب الأخير" **Krapp's Last Tape** . فى هذه المسرحية كان كراب يحتفظ بيومياته على شريط تسجيل من عام إلى عام. وبينما كان يستعيد أجزاء من حياته الباكرة المسجلة على تلك الشرائط، كان هو نفسه القارئ الوحيد - أو المستمع. ومع مرور الوقت أخذ كراب يمر بأوقات تزداد صعوبة يشق عليه فيها التعرف على الشخص الموجود الآن مع ذواته السابقة. إنها مثل تلك المزحة السخيفة التى أطلقها سماسرة الأوراق المالية عن مرض الزهايمر - فأنت على الأقل تقابل دائمًا أشخاصًا جدداً - أما فى حالة كراب، وفى حالتى المتزايدة، تكون أنت نفسك هؤلاء الأشخاص الجدد.

تضم المذكرات الشخصية أبسط ما يمكن من أفكار فى حالة الكاتب القارئ، لأنه من المسلم به أن يكون الكاتب والقارئ كلاهما الشخص نفسه. وهى شديدة الألفة من حيث الشكل. وأرى أن الخطابات الشخصية تأتى بعد ذلك: فكاتبها واحد وقارئها آخر بينهما ألفة مشتركة. تقول إميلى ديكنسون: "ذاك خطابى إلى عالم لم يكتب إلىَّ أبداً"(١٢) . بالطبع لو كانت راسلته لجاءها العديد من الرسائل رداً على خطابها. ولكنها كانت تقصد قارئًا أو أكثر، على الأقل فى المستقبل: فلقد ادخرت قصائدها بحرص، بل وخاطتها فى كتيبات صغيرة. فإيمانها بوجود قارئ مستقبلى يقظ واع يتناقض مع يأس وينستون سميث وقنوطه.

يستخدم الكُتاب شكل الخطاب استخدامًا واسعًا، فهم يضمنون الخطابات فى الروايات، وكثيراً ما ينشئون منها روايات كاملة، ومن ذلك ما فعله ريتشاردسون فى رواياته "باميلا" **Pamela**، و"كلاريسا هارلو" **Clarissa Harlowe** و "سير تشارليز جراندسون" **Sir Charles Grandison** وكما فعل لاكلو **Laclos** فى روايته "العلاقات الخطرة" **Les Liaisons dangereuses** . ومن جانب القارئ فإنه يجد متعة فى تبادل الرسائل بين عدة أشخاص فى الرواية كتلك التى يجدها مع عميل سرى يتصنت على

خطوط الهاتف: فالخطابات تمنحه شعوراً بالآنية لا يجده فى استخدام الفعل الماضى، وبها يمكن الإمساك بالشخصيات فى حالة تلبس بالأكاذيب والحيل. أو لعل تلك هى الفكرة السائدة.

ولى بضع كلمات عن كتابة الخطابات وما يكتنفها من قلق. ففى طفولتى شاعت بيننا لعبة كنا نلعبها فى احتفالات أعياد ميلاد الفتيات. وفيها يقف الأطفال فى دائرة. أحدهم يمثل الخطاب (هو) ويدور خارج الدائرة ممسكًا بمنديل بينما يغنى الآخرون:

كتبت خطاباً لحبيبى

أسقطته فى الطريق،

التقطه كلب صغير،

ووضعه فى جيبه.

وبعدها يأتى الحديث عن عضات الكلب، ولحظة وقوع المنديل خلف أحد الأطفال تتبعها مطاردة خارج الدائرة. لم تمتعنى هذه اللعبة فى أى جزء منها. فقد كان ينتابنى القلق على الخطاب. فما أفظع فقده وأنه لن يصل أبدًا لمن كتب له. وما أفظع أن يعثر عليه شخص آخر. وكان عزائى الوحيد أن الكلاب لا تعرف القراءة.

منذ أن اختُرعت الكتابة وتلك الأحداث قائمة الحدوث. فمجرد أن تُكتب الكلمات تتحول إلى شىء مادى ملموس، ومن ثم تصادفها كثير من المخاطر. فرد فى خطاب من الملك لا يعرف مضمونه الرسول يتسبب فى إعدام شخص برىء - إنها ليست مجرد موتيفة تتكرر فى التراث الشعبى القديم. فكم من مرة تكررت ومازالت تتكرر أحداث مشابهة نتيجة لاختلاط الأمور والأخطاء وسوء الفهم وسوء النية، فقد تزور خطابات، وتضيع أخرى فلا تصل إلى أصحابها أبدًا، وخطابات تمزق أو تقع فى يد الشخص الخطأ، وليس هذا فحسب، بل أضف إلى ذلك المخطوطات المزورة والكتب التى تضيع ولا يقرؤها أحد والكتب التى تحرق، وتلك التى تقع فى أيدى من يقرأونها ولا تصل إليهم روحها التى كتبت بها، أو أولئك الذين يفهمون روحها ولكنهم يصرون على رفضها

بشدة. وغني عن البرهان أن من بين من يستهدفهم أى نظام ديكتاتورى أو يسجنهم أو يقتلهم دائمًا بعض كُتاب وصلت أعمالهم إلى القراء الخطأ. فرصاصة فى العنق لهى أسوأ مراجعة لكتاب.

ومع ذلك، فلكل خطاب ولكل كتاب قارئ يتوجه إليه - قارئ حقيقى بمعنى الكلمة. فكيف إذن نصل بالخطاب أو الكِتاب إلى وجهته الصحيحة المقصودة؟ فبينما هو يكتب يومياته لم يقنع وينستون سميث بنفسه قارئًا وحيداً لها. فاختار قارئا مثاليًا - موظف حكومى فى الحزب يدعى أوبرين استشعر فى شخصيته ميولاً ثورية تهدف إلى قلب النظام تعدل ميوله فى هذا الشأن. انتابه شعور بأن أوبرين سيفهمه. وكان مصيبًا فى ذلك بالفعل، فقد فهمه قارئه المقصود. وكان أوبرين قد خطرت له الأفكار نفسها التى انتابت وينستون سميث، ولكنه فكر فيها كى يكون مستعدا للحركات المضادة، وذلك لأن أوبرين يعمل بالبوليس السرى وقد فهم أن وينستون خائن للنظام. ومضى أوبرين للقبض على وينستون المسكين وتدمير مذكراته وعقله معًا.

يقدم أوبرين صورة سلبية أو شيطانية لعلاقة الكاتب بقارئه الحبيب، تلك العلاقة المثالية بين اثنين التى يكون فيها من يقرأ هو نفسه تمامًا المنوط به أن يقرأ. فى روايته "ميزرى"[١٣] ابتدع ستيفن كينج، الذى تخصص فى حالات البرانويا المتطرفة، تنويعة أحدث عهداً لصورة القارئ الشيطان، فحيث إن لديه أنواعًا من البرانويا تناسب كل الأذواق، فعنده نوع خاص بالكُتاب وحدهم. تحكى الرواية عن كاتب اشتهر بكتابة قصص خيالية بطلتها فتاة معذبة تدعى ميزرى يقع فى يد ممرضة مجنونة تطلق على نفسها "أشد معجباتك". فى مثل تلك المواقف يدرك المتمرسون على حفلات توقيع الكتب كيف يهرعون إلى دورات المياه ويهربون من النافذة، إلا أن بطلنا لا يسعه فعل ذلك لأنه كان قد أصيب إثر حادث تصادم سيارة مما أقعده عن الحركة. أرادت "أشد معجباته" أن تجبره على كتابة رواية جديدة عن ميزرى لها وحدها. ولكنه أدرك بعد ذلك أنها تخطط لقتله حتى لا يصبح لهذا الكتاب قارئ سواها. إنها صورة أخرى من موتيفة متاهة السلطان، وفيها يتمنى راعى العمل الفنى أن يقتل صانعه حتى يستحوذ وحده

على سره، وقد استخدمت هذه الموتيفة في مواضع شتى منها رواية "شبح الأوبرا"[١٤]. نجا بطل رواية ميزري بحياته بعد صراع تبعثر على أثره الأثاث وتلوث بالقاذورات، ليدعنا نتأمل كيف أن علاقة المواجهة الحميمة بين الكاتب وقارئه الحبيب قد تصبح من القرب بحيث تستحيل معها الدعة والراحة.

إنها في مجملها علاقة شديدة القرب بحيث تستحيل معها الدعة والراحة مثلما يحدث عندما يخلط القارئ بين الكاتب والنص: فمثل هذا القارئ يريد أن يلغي العنصر الوسيط وأن يسيطر على النص بسيطرته على شخص الكاتب بلحمه ودمه. إننا نسلم ببساطة شديدة أن غاية وجود النص أن يصل الكاتب بالقارئ. ولكن ألا يكون النص أيضاً قناعاً، بل درعاً - أي نوعا من الحماية؟ تدور مسرحية "سيرانو دي بيرجراك" Cyrano de Bergerac[١٥] حول شاعر ضخم الأنف يعبر عن حبه للبطلة بالتظاهر بأنه شخص آخر، ولكنه هو الذي يكتب الخطابات الفصيحة التي تستميل قلبها. وبذلك فالكتاب من حيث الشكل يعبر عن عواطفه وأفكاره، بينما يخفي عن الأنظار الشخص الذي أبدعها. والفارق بين سيرانو Cyrano والكتاب عامة أن سيرانو يطلق العنان لعواطفه، أما العواطف والأفكار التي يضمها كتاب فلا تنتمي بالضرورة إلى كاتبها.

رغم المخاطر التي يطرحها وجود القارئ، فالكاتب لابد أن يفترض وجود قارئ، وهو دائماً ما يفعل. فهو يفترض وجوده، ولكن نادراً ما يراه في شكل خاص محدد – ذلك بخلاف قرائه الأساسيين الذين قد يورد أسماءهم في صفحة الإهداء- مثل السيد دبيو إتش[١٦]، أو زوجتي، وهلم جرا، أو مجموعة الأصدقاء والمحررين الذين يشكرهم في صفحة الشكر والعرفان. ولكن فيما وراء ذلك فالقارئ مجهول تماماً. وفي هذا تقول إميلي ديكنسون:

أنا لا أحد ! فمن أنت ؟

هل أنت أيضاً لا أحد ؟

إذن فنحن اثنان !

لا تخبرني ! فهم سيعلنون !

كم هو مرعب أن تكون شخصاً محدداً !

كم هو دارج أن يفصح المرء عن اسمه لمستنقع معجب

مثل ضفدع في شهر يونيو(١٧)

المقصود بلا أحد الكاتب، والقارئ أيضاً لا أحد. بهذا المعنى تصبح الكتب جميعاً غفلاً من الاسم، وكذلك القراء. فعلى غير التمثيل ومشاهدة المسرح، القراءة والكتابة كلاهما نشاط يستلزم قدراً من الوحدة ، بل وقدراً من التكتم. وهنا أرى أن إميلى ديكنسون تستخدم تعبير "لا أحد" بدلالتيه ؛ فهى تستخدمه بمعنى شخص عديم الشأن ضئيل القدر، فهو لا أحد (نكرة)، ولكنها تستخدمه أيضاً بمعنى الكاتب الخفى والذى لا سبيل إلى معرفته والذى يخاطب قارئا خفيا لا سبيل إلى معرفته.

إذا كان الكاتب لا أحد يخاطب القارئ، الذى هو لا أحد آخر ـ ذلك القارئ المنافق الذى هو شبيهه وأخوه، كما ألمح بودلير(١٨) ـ فأين من ذلك مكان الشخص المحدد المرعب والمستنقع المعجب؟

يغير النشر كل شىء. وفى ذلك تقول إميلى ديكنسون محذرة "هم سيعلنون"، وكم هى محقة فى ذلك. فمجرد أن يخرج الكتالوج، لا يصبح قارئك المفترض شخصاً واحداً فحسب، سواء كان صديقاً أو حبيباً أو حتى لا أحد مجهولاً. فمع النشر يتناسخ العمل، ولم يعد القارئ مألوفاً ، شخصاً واحداً مقابل شخصك. فالقارئ يتضاعف مثل نسخ الكتاب، ويضاف كل هؤلاء الأشخاص مجهولى الهوية إلى جمهور القراء. وإذا حقق الكاتب نجاحاً، يصبح شخصاً محدداً ذا شأن، ويصبح جمهور القراء هم المستنقع المعجب. ولكن لا يخلو التحول من شخص مجهول ضئيل الشأن إلى شخص محدد عالى الشأن من صدمات نفسية. فلابد من أن يلقى الكاتب المجهول بعباءة الاختفاء ليرتدى عباءة الظهور. وكما شاع عن مارلين مونرو أنها قالت: "إذا كنت ضئيل الشأن فلا يسعك أن تصبح ذا شأن إلا أن تكون شخصاً آخر."(١٩) .

وهنا يثور الشك. فالعلاقة بين الكاتب أثناء الكتابة وقارئه الحبيب المفترض أنه المتلقى المنتظر للعمل تختلف تماماً عن تلك العلاقة بين الطبعة متعددة النسخ وجمهور القراء. فعبارة القارئ الحبيب، مفردة ، تتضمن ضمير مفرد مخاطب. فالقارئ الحبيب هو أنت. ولكن بمجرد أن يتضاعف كل من الكِتاب والقارئ العزيز إلى الآلاف، يصبح الكِتاب إحصائية نشر، ويمكن إحصاء عدد اللا أحد، وبذلك يتحول الأمر إلى سوق، ويتحول الضمير المفرد المخاطب "أنت" إلى الضمير "هم"، و"هم" شيء مختلف تماماً.

أن تصبح معروفًا لهم يؤدى إلى الحالة المعروفة بالشهرة، وقد تغير الموقف من الشهرة وكون المرء مشهوراً تغيُّراً كبيراً من نهاية القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر. ففى القرن الثامن عشر كان من المفترض أن تكون دائرة القراء من المتعلمين ذوى القدرة على التذوق. وعلى سبيل المثال اعتبر فلوتير شهرته إشادة بمواهبه وليست عاملاً يقلل من شأنه. حتى الرومانسيين الأوائل لم يكن لديهم شيء ضد الشهرة؛ فالحق أنهم كانوا يتوقون إليها. ففى إحدى خطاباته يقول جون كييتس: "بوق الشهرة مثل برج من القوة ينفخ فيه الطامحون وهم آمنون"[٢٠]. ولكن مع نهاية القرن، اتسعت شريحة المتعلمين بين الجمهور - وهى الطبقة البورجوازية المرهوبة – ناهيك عن الجماهير الأكثر رهبة - وصارت تحدد عدد النسخ المباعة، وتحول النشر إلى تجارة، ومن ثم تساوت الشهرة والانتشار، وأصبح الكُتاب ينجذبون بشكل خاص إلى أن تكون لهم دائرة صغيرة من القراء المتميزين.

ساد هذا الاتجاه حتى سنوات متقدمة من القرن العشرين. ومن ذلك تلك الشخصية التى رسمها جراهام جرين فى روايته "نهاية العلاقة" **The End of the Affair**، وهى شخصية روائى رث الهيئة يدعى موريس بيندريكس يعلم أنه بصدد ارتكاب حماقة النجاح المبتذل المتأثرة بمذهب الفن للفن[٢١]. وإليكم ما كان يفكر فيه وهو يستعد لحوار يجريه معه ناقد يريد أن يكتب عنه لجريدة أدبية:

أعرف تمامًا ... الشأن الدفين الذى سيكتشفه والذى لم أكن على دراية به والأخطاء التى تعبتُ من مواجهتها. وفى النهاية ربما يتفضل ويحدد مكانى - ربما يضعنى قليلاً فوق موجهام، لأن

موجهام له شعبية وأنا لم أرتكب تلك الجريمة بعد - ليس بعد، ولكن مع أنى أحتفظ بقليل من خصوصية عدم النجاح، إلا أن المراجعات الصغيرة بإمكانها أن تستشعره على الطريق، مثلما يفعل العقلاء من المخبرين[٢٢] .

يتحدث جرين بسخرية، ولكن الاتجاه الذى يسخر منه كان حقيقيًا بالفعل: فقد ساد الاعتقاد فى ذلك الوقت بأن المزيد من الشعبية جريمة إذا كنت تتطلع إلى ما شاعت تسميته بكاتب رفيع الثقافة. فى كتابه "أعداء النجاح" يرى سيريل كونولى أن المزيد من الفشل والمزيد من النجاح، كلاهما يبعث على الخوف. ومن بين ما يجب أن يحذره الكاتب الشاب قراؤه المنتظرون، لأنه بمجرد أن تبدأ فى الاطمئنان لفكرة أنهم يحبونك بغض النظر عما يقوله عنك النقاد، تنتهى ككاتب جاد. يقول كونولى: "النجاح أكثر أعداء الأدب خداعًا وغدرًا[٢٣] . وهو بعد ذلك يقتبس عبارة ترولوب: "النجاح سم إنما يجرعه المرء فى نهاية حياته بجرعات صغيرة."[٢٤] ربما من الفظاظة القول بأن الناجحين وحدهم هم الذين يرددون مثل ذلك، ولكن كونولى يشرح موضحًا. فهو يقسم النجاح إلى: نجاح اجتماعى، وهو ليس بالأمر بالغ السوء، لأن بوسعه أن يوفر مادة العمل، ونجاح عملى: وهو تقدير الزملاء من الفنانين، وهو فى مجمله شىء جيد، والنجاح الشعبى: وهو خطر فادح. وهذا القسم الأخير يقسمه إلى ثلاثة أجزاء: فقد يصبح الكاتب ذا شعبية لقدرته على الإمتاع والتسلية، أو لأسباب سياسية، أو لأن له لمسة إنسانية. وهو يرى أن العامل السياسى أقل تلك العوامل خطرًا على الفن، لأن السياسة سريعة التقلب والتغير ومن ثم فالرضا عن النفس أمر مستبعد. أما من يعمل بالإمتاع والتسلية فلا يستفيد من النقد الغنى المتمرس، فلا أحد يقدمه، ومصيره ببساطة أن "يستمر حتى يستيقظ يومًا ليجد نفسه مغمورًا."[٢٥] أما أصحاب اللمسة الإنسانية فقد يدمرون كفنانين: يقول كونولى: "أولئك الذين لامسوا قلب المعاناة الإنسانية واكتشفوا كم هى منجم يخرج ذهبًا، لا يتأثرون بالنقد اللاذع ولا بازدراء الأنداد ولا بتجاهل من هم أرفع منزلة ومقاما"[٢٦] .

لم يكن كونلى وحده فى هذا التحليل؛ فالحق أنه فى زمنه - وفى زمنى أيضًا - شاع هذا الاتجاه واستوطن بين الفنانين ذوى الطموح. ومن ذلك قصة إيزاك داينسين "الشاب ذو القرنفلة". تبدأ القصة بكاتب يدعى تشارلى كان قد حقق نجاحًا ملحوظًا بروايته الأولى التى تتناول كفاح الفقراء. وهو الآن يشعر بأنه مخادع محتال، لأنه لا يعرف ما يكتبه بعد ذلك؛ فلقد سئم الفقراء، ولا يريد أن يسمع كلمة أخرى عنهم، ولكن يراه جمهوره ومعجبوه شخصًا نبيلاً، ويتوقعون من قلمه المزيد والأفضل عن الفقراء. فإذا كتب عن شىء آخر سيرونه سطحيًا أجوف . ولكن بغض النظر عما يفعله، فإنه يشعر بأنه قد كُتب عليه أن يخذل الجمهور، "هم" ذوى التأثير الكبير. وهو أيضًا غير قادر على الانتحار دون قصاص، "فضوء الشهرة الساطع الكاشف مسلط عليه، ومئات العيون ترقبه، وسيكون فشله أو انتحاره هو فشل وانتحار مؤلف عالمى مشهور"(٢٧) .

ما من كاتب حاز قدراً من النجاح لم تنتبه تلك الشكوك. كرر نفسك وارضهم، أو قدم شيئًا مختلفًا واخذلهم. أو ما هو أسوأ - كرر نفسك لترضيهم، ثم تعرض لاتهامك بالتكرار.

تتخذ بعض القصص التى نقرؤها فى صبانا الأول سمة رمزية فى حياتنا. ومن هذه القصص فى حياتى قصة راى برادبورى من مجموعة "سجلات المريخى" **The Martian Chronicles** وعنوانها "المريخى"، وتدور أحداثها كالآتى:

احتل الأمريكيون كوكب المريخ، وتحول جزء منه إلى مدينة هادئة منعزلة. كان أهل المريخ الأصليون قد انقرضوا أو انتقلوا إلى الجبال. وفى منتصف ليلة يسمع زوجان أمريكيان فى منتصف العمر كانا قد فقدا ابنهما الصغير توم فى طريق العودة إلى الأرض، نقراً على بابهما. وإذا بصبى صغير واقفًا فى الفناء. يشبه الصبى الابن المتوفى. فتسلل الرجل هابطًا إلى أسفل وفتح الباب، وفى الصباح كان توم هناك، نضراً ومتألقًا. خمن الرجل أنه لابد أحد أبناء المريخ، ولكن الزوجة قبلت توم دون أدنى شك، وتماشى الرجل مع الموقف، لأن الصورة المتطابقة أفضل من لا شىء.

سارت الأمور على ما يرام حتى سافروا إلى المدينة. لم يرغب الصبى فى الذهاب، وكان ذلك لسبب معقول، فبعد وصولهم بفترة وجيزة اختفى الصبى، ولكن على حين غرة استعادت عائلة أخرى ابنة لها كانت تعتقد أنها ماتت. وخمن الرجل الحقيقة، وهى أن المريخى يتشكل وفق رغبات الآخرين واحتياجه هو نفسه لتلبيتها، وذهب ليستعيد توم. ولكن المريخى لم يستطع أن يتغير، فرغبات الأسرة الأخرى كانت بالغة القوة بحيث لا يمكنه خذلانها. وسأله الرجل بصوت محزون: "أنت توم، لقد كنت توم، أليس كذلك؟" وأجابه المريخى: "أنا لست أحداً إنما أنا نفسى وحسب"[٢٨] . إنها عبارة عجيبة تلك التى تساوى بين الكينونة الشخصية واللا وجود[٢٩] . يقول المريخى "أينما أكون فأنا شىء ما". وبالفعل يثبت القول. فقد تحول المريخى مرة أخرى إلى توم، ولكن الأسرة الأخرى ظلت تطارده ، وهكذا فعل كل من مر بهم المريخى أثناء هروبه بينما يلمع تحت أضواء المدينة وجهه الفضى المصقول كمرآة. وراح المريخى يصرخ وقد ضيقوا الخناق عليه وراح وجه إثر آخر يهفو أمام وجهه الأصلى. يقول برادبورى: "كان وجهه شمعاً منصهراً يتشكل وفق أهوائهم، فكان يذوب عند كل مطلب." انهار الصبى ومات، فقد أصبح ملاطاً متعدد الملامح مجهول المعالم.

اتخذت هذه القصة دلالة جديدة عندى بمجرد أن بدأت أنشر كتباً، وأرى مراجعات لها، وأجد أناساً لا أعرفهم كثيراً يرددون اسمى. وكانت الدلالة أننى اعتقدت "أننى مريخية فى الأصل وأن وجهى ينصهر ". ويفسر ذلك الكثير. فكيتس يمتدح القدرة السلبية[٣٠] ، فإذا لم يمتلك الكاتب شيئاً منها، لم تكن شخصياته المكتوبة سوى أبواق لآرائه. ولكن إذا كان لديه الكثير من المقدرة السلبية أفلن يجازف بأن يتحول إلى شمع منصهر بقوة رغبات جمهوره ومخاوفهم التى تتفاعل مع رغباته ومخاوفه ؟ فكم من الكتاب وضع وجوهاً أخرى، أو أقحمت عليه وجوه أخرى، وعجز عن خلعها؟

فى بداية هذا الفصل أثرت ثلاثة أسئلة. أولها عن الكُتاب والقراء - فلمن يكتب الكاتب؟ وتضمنت الإجابة أنه يكتب للا أحد، لشخص بلا هوية محددة وللمستنقع المعجب. وكان السؤال الثانى عن الكتب. فمن حيث إنها حلقة الوصل التى تتوسط بين كاتب وقارئ، فما وظيفة الكِتاب وما واجباته ؟

يفترض استخدام كلمة "واجباته" وجود شيء له إرادة خاصة، والكتاب من حيث هو كائن مستقل مفهوم أدبى يستحق الفحص. ففي مكتب البريد قسم يطلق عليه قسم الخطابات الميتة، يختص بالخطابات التى لا تصل إلى أصحابها. يتضمن هذا التعبير أن غير ذلك هى خطابات حية؛ وهو بالطبع لغو فارغ، ولكنه أسلوب فى التفكير قديم وشائع. فعلى سبيل المثال غالبًا ما يطلق على الإنجيل أنه كلمة الله الحية. ومثال آخر: منذ بضع مئات من السنين شاع بين الكُتاب الرجال الحديث عن حملهم، فهم يحملون بطفل الكلمات من عروس الشعر، إذا تغاضينا عن ذلك النوع من تبادل الأجناس، ويصف هؤلاء الكُتاب الحمل بالكتاب ويتحدثون عن الميلاد المتوقع. بالطبع لا يشبه الكتاب الطفل الحقيقى فى شيء - وذلك لأسباب بعضها يتعلق بالوظائف الطبيعية للجسم - ولكن يبقى العرف الذى يصطلح على أن الكلمات كائنات حية. ومن ذلك أبيات لإليزابيث باريت براونينج تقول فيها: "خطاباتى! جميعها أوراق ميتة... بكماء شاحبة/ ومع ذلك فهى تبدو حية ترتجف..."(٣١) .

دأب أحد أساتذتى بالجامعة، والذى كان أيضًا شاعراً، على القول بأن هناك دائمًا سؤال واحد حقيقى نطرحه حول أى عمل، وهو السؤال عما إذا كان هذا العمل حيًّا أو ميتًا. والحق أننى أوافقه فى ذلك، ولكن أين تكمن تلك الحياة أو يكمن ذلك الموت؟ قد يكون التعريف البيولوجى أن الكائن الحى ينمو ويتغير، وربما كانت له ذرية، أما الكائنات الميتة فخامدة هامدة. فكيف يمكن للنص أن يتغير وأن تكون له ذرية؟ إنما يحدث ذلك بتفاعله مع قارئ، بغض النظر عن مدى قربه من الكاتب فى الزمان أو المكان. ففى فيلم **Il Postino** أو "ساعى البريد"(٣٢) يقول ساعى البريد، سارق القصيدة الوضيع، للشاعر بابلو نيرودا : "لا تنتمى القصائد لأولئك الذين يكتبونها، إنما هى تنتمى لأولئك الذين يحتاجونها". والحق أنها كذلك بالفعل.

كل شيء يستخدمه البشر استخداما رمزيا له وجهه السلبى أو الشرس، وأشرس الوجوه لنص ذى حياة خاصة نجده عند كافكا مرة أخرى. فهناك أسطورة يهودية تحكى عن "الجولم" **the Golem**، وهو رجل صناعى يمكن أن تعود إليه الحياة بأن يوضع فى فمه لفافة ورقية مكتوب عليها اسم الله. ولكن الجولم قد يخرج عن نطاق

السيطرة ويندفع كالمجنون، ومن ثم يضعك فى حرج ويجلب عليك المتاعب[٣٣]. وقصة كافكا تشبه فى جانب منها قصة الجولم، وعنوانها "معسكر الاعتقال" In the Penal Colony. تدور أحداثها حول آلة لإقامة العدل تستخدمها الإدارة الحاكمة لإعدام المسجونين، الذين لم يتم إخبارهم من قبل بجريمتهم، ولتبدأ الآلة عملها يدس فى مقدمتها نص العقوبة ـ وكان قد وضعه الحاكم السابق للمعسكر الذى توفى. و"نص العقوبة" يحمل دلالتى الكلمة ـ فهو نص بمعنى أنه جملة نصية بالمعنى النحوى وهو أيضًا العقوبة المفروضة على من ينفذ فيه حكم الإعدام. وتقوم آلة إقامة العدل بعملها بأن تكتب على جسد المحكوم عليه نص العقوبة بصف من الأقلام تشبه إبرًا زجاجية، بحروف معقدة بها كثير من الزخرفة الخطية. ومن المفترض أن يصل المجرم إلى تفسير نص العقوبة بعد ست ساعات، عندما يفهم ما كتب على جسده. وهنا يقول الضابط الذى يعشق تلك الآلة ويبجلها "ها هو النور يشرق على أكثر النفوس ظلمة". يبدأ النور يشع حول العينين، ثم ينتشر... ولا يحدث أكثر من ذلك، فالرجل ببساطة يبدأ فك شفرة النص، فيزم شفتيه كأنه ينصت" [٣٤] (إنه أسلوب طريف لتعليم القراءة، على أنظمة المدارس اختباره) .

فى نهاية القصة يدرك الضابط أن النص القانونى القديم أصبح نصا ميتا، فيقدم نفسه قربانا لآلته؛ ولكنها لم تعد تعمل بكفاءة. فتتكسر تروسها وعجلاتها وتتدحرج مبتعدة، وقد صارت لها حياة خاصة، فتروح تخربش وتنخس جسد الضابط حتى يموت.

فى هذه القصة الكاتب كائن وحشى، والصفحة هى جسد القارئ، والنص لا تفك شفرته. للشاعر ميلتون أكرون بيت يقول فيه "تمحو القصيدة شاعرها وتعيد كتابته،"[٣٥] وهو أيضًا يجعل النص شريكًا فعالاً، ولكنى أشك فى أنه يعنى تمامًا ما قصده كافكا.

فى أغلب الأحوال تقدم الكلمة الحية على نحو أكثر إيجابية. ففى المسرح ـ خاصة المسرح الإليزابيثى ـ غالبًا ما تأتى لحظة فى نهاية المسرحية يخرج فيها النص من

إطاره، ليتحدث، وتبدو المسرحية لبرهة قصيرة أنها ليست مسرحية على الإطلاق، إنما هى حية تمامًا كمشاهديها. فقد يتقدم أحد الممثلين نحو صدر المسرح ويخاطب المشاهدين مباشرة. فيقول فى خطبته: "مرحبا بكم، أنا لست حقيقة ما ظننتموه؛ فأنا فى الواقع ممثل، وذلك شعر مستعار. أرجو أن تكونوا قد استمتعتم بالمسرحية، على ما فيها من قصور. فإذا كانت قد حازت إعجابكم، فلتعاملونا نحن الممثلين بلطف وتمنحونا بعض الثناء والتصفيق". أو قد يكون هناك كلمة استهلالية (برولوج) - تخرج أيضاً عن الحدث المسرحى - يلقى فيها الممثل بضع كلمات عن المسرحية ويزكيها لدى المشاهدين، ثم يتراجع ليدخل الإطار المسرحى مرة أخرى ويصبح جزءًا من شخصيات المسرحية **dramatis personae** .

يعيد كثير من كُتاب الرواية والقصائد الطويلة إبداع تلك اللحظات من التزكية أو الكشف والخاتمة فى وصف مقتضب إما كاستهلال للعمل أو فى عبارات إهداء. ومن الواضح أن هذا الشكل يعود بجذوره إلى زمن أن كان الروائى يتظاهر بأن روايته شكل من أشكال المسرحية. ومن ذلك أن ضمن ثكراى **Thackray**، روايته "مدينة الملاهى" **Vanity Fair** فصلاً فى بدايتها أطلق عليه "قبل رفع الستار"، يقول فيه إن روايته عرض للعرائس داخل مدينة الملاهى ذاتها - وهى سوق تضم القراء فيمن تضم - أما هو، المؤلف، فإنما يدير العرض المسرحى. وفى نهاية الكتاب يقول: "هيا يا أطفال نغلق الصندوق ونسكت العرائس فقد انتهى عرض المسرحية" . ولكن فى كثير من المقالات الاستهلالية أو أبيات الإهداء يكشف الكاتب عن نفسه كمبدع للعمل ويكتب ما يبلغ حد الدفاع عن شخصية الكِتاب، تمامًا مثل خطاب مرفق بطلب وظيفة أو شىء كتبه على زجاجة دواء زبون يرضيه المنتج.

أو لعل الكاتب يرسل كتابه فى نهاية القصة وكأنه يودعه إلى رحلته متمنيًا له التوفيق وهو يتطلع إليه بينما ينطلق فى طريقه، وقد يودع الكاتب القارئ أيضًا الذى كان شريكًا ومعاونًا صامتًا فى الرحلة الطويلة. تحوى كلمات الاستهلال وأبيات الإهداء الكثير حول العلاقة المعقدة والحميمة بين الكاتب والكِتاب، وبين الكتاب والقارئ. فكثيرًا

ما يأتى وصف الكتاب بالصغير، فيقول الكاتب "اذهب أيها الكتاب الصغير" وكأنه طفل حان الوقت كى يشق طريقه بمفرده إلى العالم، ولكن طريقه - أو واجبه - يكمن فى أن يحمل نفسه إلى القارئ ويقدم نفسه بأفضل ما يستطيع. فى خطاب له إلى مترجم كتابه إلى الألمانية يقول بريمو ليفى: "لعلك تدرك أنه الكتاب الوحيد الذى كتبته، والآن... أشعر وكأنى أب بلغ ابنه سن الرشد ويتركه، ولم يعد أحد يرعاه"[٣٦] . ومن أروع أبيات الإهداء وأكثرها سحراً تلك التى كتبها فرانسوا فييو Francois Villon ، الشاعر الفرنسى الصعلوك دائم الإفلاس الذى عاش فى القرن الخامس عشر، والذى شحن قصيدته برسالة عاجلة تحملها لأمير بالغ الثراء، فيقول:

اذهب يا خطابى، انطلق مسرعاً

مع أنك بلا لسان أو قدمين

فسر بعباراتك الطنانة الحماسية

كم تسحقنى ندرة المال[٣٧] .

بعض الكتاب أقل من ذلك فظاظة فى صراحتهم، فتراهم يظهرون اهتماماً وودواً بالقارئ. فها هو الشاعر الروسى بوشكين يودع قارئه بكلمات خلابة فى نهاية قصيدته Onegin Eugene فيقول:

أيها القارئ - كائن أنت من أنت، صديقا أو عدواً،

بينما نحن نفترق أرجو أن يجمع الود قلبينا.

إلى اللقاء فقد وصلنا إلى النهاية.

مهما وجدت فى هذا المزيج الخشن - سواء أفكارا عاصفة،

أو راحة من متاعب الفكر وآلامه،

أو مجرد أخطاء نحوية،

أو مسحة حيوية، أو فكاهة صاخبة.

فليجعل الله فى هذا الكتاب الصغير مسرة للقلوب، أو متعة للنفوس.

وليجعل الله لك نصيبًا فى الأحلام.

على ذلك نفترق، فإلى اللقاء مرة أخرى [٣٨].

فى مقدمة الجزأين الأول والثانى من كتابه "رحلة الحاج" The Pilgrim's Progress يقدم جون بونيان نموذجين من أول وأتم كتابات هذا النوع. فقد جاء استهلال الجزء الأول "اعتذار المؤلف عن كتابه" وهو أشبه بإعلان منه بأى شىء آخر - ففيه يطرح المؤلف العديد من الأشياء الطيبة التى يقدمها الكتاب لقارئه، بالإضافة إلى قائمة بالمكونات الصحية. أما فى استهلال الجزء الثانى وعنوانه "طريقة الكاتب فى توديع الجزء الثانى من كتابه" فيتحول الكتاب إلى شخص يخاطبه الكاتب فيقول:

انطلق الآن يا كتابى الصغير إلى كل مكان

حيث كشف الجزء الأول عن وجهه،

مر ببابهم، وإذا سأل أحد "من هناك؟"

أجب "كرستينا هنا"[٣٩]

وبعد ذلك يعطى بونيان كتابه قائمة من التعليمات المفصلة، ولكن الكِتاب يتخوف من مهمته فيبدأ فى الرد معترضًا. فيطمئنه بونيان ويرد على اعتراضاته بأن يخبره بما يقوله فى شتى ما يواجه من مواقف صعبة. وأخيرًا يخبره، أو يخبرها، أنه مهما كانت روعتها سيبقى هناك من لا يحبونها، لأن هذا هو الحال:

لا يحب البعض الجبن، ولا يحب البعض السمك،

والبعض لا يحبون أصدقاءهم أو منازلهم أو بلادهم،

البعض تستفزهم الخنازير والفراخ الضعيفة، ولا يحبون الديوك

بأكثر مما يحبون الوقواق أو البوم.

فلتتركى، يا عزيزتى كرستينا، كلاً لاختياره

واسعى إلى من يجدون فى لقاك فرحة وبهجة.. [٤٠].

أرى أنها نصيحة مفيدة تدعم أى كتاب. فللبحار العجوز مستمع لا خيار له سوى أن يسمع، ولكن ليس كل الرواة لهم مثل هذا التألق فى العينين أو مثل هذا الحظ. ويختم بونيان كلماته بدعاء ورع مخلص مقتضب فيقول:

فليكن هذا الكتاب الصغير نعمة

لأولئك الذين يحبونه ويحبوننى

وليجعل الله مشتريه لا يشعر بخسارة نقوده أو ضياعها هباءً.. [٤١].

عادت كرستينا إلى كتاب مرة أخرى، كتاب شيئى ملموس، وهو شىء معروض للبيع.

لقد شاع هذا التحول من كتاب إلى شخص ومن شخص إلى كتاب. وهو سلاح ذو حدين. فكلنا يدرك أن الكتاب ليس شخصًا فى الحقيقة. فهو ليس كائنا حيا. ولكن إذا كنت من محبى الكتب ككتب - أى كأشياء - وتتجاهل العنصر البشرى فيها - أى أصواتها - فأنت ترتكب خطيئة روحية، لأنك فى ذلك تكون وثنيا عابداً للأصنام. وكان هذا مصير بيتر كاين، بطل رواية لإلياس كانيتى **Elias Canetti** بعنوان **Auto da Fe?** . ويعنى العنوان "عمل إيمانى" ويشير إلى الحرق الجماعى للهراطقة بمجرد أن تضعهم محاكم التفتيش فى النار. كان كاين جامعًا للكتب، ويحب وجودها المادى الملموس، مع أنه يمقت الروايات - فهى تفيض بالمشاعر. إنه يحب تلك الكتب التى يملكها، ولكن بأسلوب غير سوى: فهو يكتنزها، وندرك أنه فى مأزق روحى عندما يرفض أن يتيح قراءتها لصبى صغير متعطش للمعرفة، بل إنه يركله أسفل الدرج.

فى جزء متقدم من الكتاب حلم كاين كابوسا. رأى فيه مشعلة وقربانا بشريا على الطريقة الأزتيكية[٤٢]، ولكن عندما انفتح صدر الضحية ظهر كتاب مكان القلب، تلاه كتاب آخر ثم آخر. كانت تلك الكتب تقع فى النيران. طلب كاين من الضحية أن يغلق صدره لينقذ الكتب، ولكن دون جدوى فقد ظلت الكتب تتدافع خارجة لتقع فى اللهب. فاندفع كاين نحو النار لينقذها، ولكن كلما مد يده لينقذ كتاباً، أمسك بإنسان يصرخ. فيصيح كاين "اتركنى. أنا لا أعرفك. ماذا تريد منى! كيف لى أن أنقذ الكتب!"[٤٣]

ولكن كاين فاته إدراك المغزى. فالبشر فى الحلم هم الكتب - إنهم العنصر الإنسانى فى الكتب. لقد سمع صوتا إلهيا يقول "لا كتب هنا" ولكنه أخطأ التفسير. وفى نهاية الرواية تُبعث كل الكتب التى كان قد جمعها إلى الحياة وتثور عليه - فجميعها سجيناته، كان قد حبسها فى مكتبته الخاصة، وهى الآن تطالب بإطلاق سراح رسالاتها. وذلك، كما ذكرت، لأن الكتب لابد من أن تنتقل من قارئ إلى قارئ لتبقى حية. وفى النهاية يشعل كاين النار فى الكتب ويلقى بنفسه معها. ويصبح الحرق الجماعى قدر الهرطيق. وبينما الكتب تحترق، كان يسمع خطاباتها تهرب من مكتب الرسائل الميتة الذى صنعه لتجد طريقها إلى العالم مرة أخرى.

أحياناً يُسمح للكِتاب أن يتحدث عن نفسه دون تدخل الكاتب. ومن ذلك قصيدة لجاى ماكفيرسون **Jay Macpherson** عنوانها "كتاب" **Book** وهى ليست كتاباً ناطقاً فحسب، ولكنها لغز إجابته فى عنوانها، يقول فيها:

عزيزى القارئ، أنا لست مثلك من لحم ودم

- لا أستطيع أن أحب بطريقتك، ولا أنت بطريقتى -

ولكنى مثلك أقتحم الطوفان،

سفينة بائسة تقاوم البحر الشرس الهائج.

خنفسة الماء التى تعبر وجه الغدير ضعيفة جافة

ليست أكثر نحافة منى،

ولا الحوت العتيق الذى يتفحص قاع المحيط بعينين قرنيتين

بأكثر ضخامة منى.

مع أنى بإرادة مبدعى أنتشر وأمتد فوق الهواء والنار والماء والأرض

إلا أن حجمى ليس بثقل على يدك.

أترعرع بقربك ومن أجلك.

خادم الإنسان أنا ولكنى أتشبث به:

يمسك بى ويلتهمنى فأباركه. أيها القارئ فلتأخذنى[٤٤] .

إلى جانب تشبيه الكتاب الصغير بقارب، وحوت، وبالملَك الذى صارع يعقوب وباركه، فهو أيضًا مادة للاستهلاك فى عشاء مقدس - طعام يلتهمه المرء ولا يفسد أبدًا، مأدبة تتجدد بينما يتصل ضيوفها بالروحانيات. فالملَك لا يتشبث بالقارئ/ة فحسب ولكن يهضمه القارئ/ة أيضًا حتى يصبح جزءاً منه أو منها[٤٥] .

يحملنى ذلك إلى سؤالى الأخير: أين يكون الكاتب أثناء قراءة القارئ للكتاب؟ لهذا السؤال إجاباتان. أولهما أن الكاتب غير موجود. ففى قطعته الأدبية الصغيرة بعنوان "أنا وبورخيس" يدرج خوخيه لويس بورخيس جملة اعتراضية حول وجوده. فيقول "(إذا صدق أننى شخص محدد الهوية)"[٤٦] . فبينما نقرأ نحن القراء تلك السطور، تتخذ هذه ال (إذا) الشرطية دلالة كبيرة، لأنه أثناء قراءة القارئ للنص قد لا يكون الكاتب موجوداً. وبذلك يكون الكاتب هو الرجل الخفى الأصلى: فهو ليس موجوداً بالمرة، ولكن وجوده ثابت حتمًا فى الوقت ذاته ، وذلك لأن الإجابة الثانية عن السؤال – أين يكون الكاتب أثناء قراءة القارئ للكتاب؟ - هى أنه "هنا بالفعل". فعلى الأقل لدينا إحساس بأنه موجود معنا فى الحجرة نفسها - نسمع صوته. أو نكاد نسمع صوته. أو أننا نسمع صوتًا. أو لعله هكذا يبدو لنا. وكما يقول الكاتب الروسى أبرام تيرتز فى قصته "هداية الجليد": " انظر! فها أنا أبتسم لك، أبتسم فيك، أبتسم من خلالك. كيف لى أن أموت وأنا أتنفس فى كل رجفة من يديك؟"[٤٧] .

فى رواية كارول شيلد "لغز البجعة"[٤٨] Swann: A Mystery التى تدور حول شاعرة قتيلة وحول قرائها، نرى أن أصل قصائد الشاعرة الميتة لم تعد واضحة تماماً، فقد كتبت على قصاصات من الأظرف القديمة وألقيت فى القمامة بطريق الخطأ، مما طمس كثيراً من معالمها. ولا ينتهى الأمر عند هذا الحد فقد حطم أحد متذوقى الفن الحانقين القليل المتبقى من نسخ الطبعة الأولى. ولكن من حسن الحظ أن كثيراً من القراء يحفظون القصائد أو أجزاء منها، وفى نهاية الكتاب يبدعون - أو يعيدون إبداع - إحدى هذه القصائد أمام أعيننا بإلقاء نتف منها. وهنا يقول دودلى يونج "لقد حفظت إيزيس أزوريس حياً بتذكرها له"[٤٩] . وفى كلمة "تذكر" تورية تحمل معنيين - فالتذكر يعنى لم شذرات ما تبعثر ، وهو أيضاً عكس التقطيع أو البعثرة. فقد تكون قراءتنا فى شذرات متقطعة، ولكن باستطاعة كل قارئ أن يجمع نتف ما قرأ من كتاب ليصنع منها كلاً متكاملاً فى عقله.

قد يذكر البعض نهاية رواية راى برادبورى" فهرنهايت 451" [٥٠] التى تتناول كابوساً مستقبلياً. فقد حرقت كل الكتب لصالح شاشات تليفزيونية عملاقة تتيح مزيداً من السيطرة على المجتمع. ويتحول البطل، الذى بدأ رجل مطافئ يسهم فى تدمير الكتب[٥١]، ليصبح أحد أعضاء حركة المقاومة السرية التى تكرس نفسها للحفاظ على الكتب، ومن ثم الحفاظ على تاريخ الإنسانية وفكرها. وفى النهاية يجد البطل نفسه فى غابة حيث يختبئ المتمردون، وقد تحول كل منهم إلى كتاب بحفظه له. فيتعرف رجل المطافئ إلى سقراط وجين أوستن وتشارلز ديكنز وغيرهم حيث يلقى كل منهم الكتاب الذى هضمه أو "التهمه". هنا أزال القارئ الحلقة الوسطى فى المثلث - النص فى نسخته الورقية - وقد تحول هو نفسه فى الحقيقة إلى الكتاب أو تحول الكتاب إليه.

باكتمال الدائرة أعود إلى السؤال الأول - لمن يكتب الكاتب؟ وسأعطى لهذا السؤال إجابتين. الأولى قصة عن أول من قرأ لى.

فى التاسعة من عمرى التحقت بجماعة سرية، لها هتافاتها وشعاراتها وطقوسها المميزة وأسلوبها الخاص فى المصافحة باليد. حملت الجماعة اسم "السُمر" وكانت

جماعة غريبة الأطوار. فعضواتها من الفتيات الصغيرات يتظاهرن بأنهن حوريات صغيرات مشاغبات. أما القائدة فكانت من الكبار ويطلق عليها "البومة السمراء". ومن المؤسف أنها لم تكن ترتدى زى بومة ولا كانت الفتيات الصغيرات يرتدين زى الحوريات. وكان ذلك يحبطنى بعض الشىء.

لم أكن أعرف الاسم الحقيقى للبومة السمراء، ولكنى رأيتها عاقلة وعادلة، فأحببتها حبًّا جمًّا، فقد كنت فى ذلك الوقت أحتاج شخصًا مثلها فى حياتى. تضمن برنامج الجماعة القيام ببعض المهام، التى من أجلها نحتاج جمع بعض الأنواط وحياكتها بالزى الذى نرتديه. وإلى جانب ما تحتاجه مشروعات جمع الأنواط من أعمال - كشغل الإبرة وغيرها - صنعت بعض الكتب الصغيرة بالطريقة المعتادة: فثنيت الصفحات وحكتها معًا بخيط الصوف المستخدم فى رتق الجوارب. وبعد ذلك أدرجت بها نصوصًا ورسومًا توضيحية، ثم قدمت تلك الكتب للبومة السمراء، وكان إعجابها بها أهم عندى من الأنواط نفسها. كانت تلك هى المرة الأولى التى أدخل فيها علاقة حقيقية تجمع بين الكاتب والقارئ. كنت أنا الكاتب، والكتب هى الوسيط، وكانت البومة السمراء هى المتلقى. أسفر الأمر عن متعة لها وإشباع نفسى لى.

بعد ذلك بسنوات طويلة وضعت البومة السمراء فى كتاب لى. كان ذلك للسبب نفسه الذى من أجله تضم الكتب العديد من الناس والأشياء. ففى روايتى "عين القطة" **Cat's Eye** كانت لا تزال هناك تنفخ صفارتها وتشرف على اختبار العقد. كان ذلك فى الثمانينات وكنت على يقين بأن البومة السمراء الأصلية لابد من أن تكون قد رحلت عن الحياة منذ زمن طويل.

منذ سنوات قليلة بادرتنى صديقة لى بقولها: "بومتك السمراء هى عمتى" فصحت "أحقًّا؟ لا يمكن أن تكون مازالت حية!" ولكنها كانت كذلك بالفعل، فذهبنا لزيارتها. كانت قد تجاوزت التسعين بكثير، ولكننا سعدنا بلقاء بعضنا بعضًا. وبعد أن تناولنا الشاى قالت لى: "أرى أن تأخذى هذه الأشياء" وأخرجت الكتب الصغيرة التى كنت قد

صنعتها منذ خمسين عامًا مضت - والتى رأت هى أن تحتفظ بها - وأعادتها إلىَّ. وتوفيت بعد ذلك بثلاثة أيام.

تلك هى إجابتى الأولى: الكاتب يكتب من أجل البومة السمراء أو لمن يقوم مقام البومة السمراء فى حياته آنذاك. إنه يكتب لشخص حقيقى واحد محدد.

وها هى إجابتى الثانية. ففى نهاية قصة إيزاك دينسين "الشاب ذو القرنفلة" **The Young Man with the Carnation** أسمع الإله صوته للكاتب الشاب تشارلى الذى كان شديد القنوط من عمله. فقال له "سأعقد ميثاقًا بينى وبينك، فأنا لن أكيل لك من الكرب والحزن أكثر مما تحتاج لكتابة كتبك... ولكن عليك أن تكتب تلك الكتب. وذلك لأننى أنا الذى أريدها أن تُكتب. فهى ليست للجمهور، وليست بحال من الأحوال من أجل النقاد، ولكنها لى أنا!" فسأل تشارلى: "هل لى أن أتيقن من ذلك؟" فقال الإله: "ليس دائما."(٥٢)

وهكذا فالكاتب يكتب للقارئ. ولكنه القارئ الذى هو "أنت" وليس "هم". إنه يكتب للقارئ العزيز. يكتب للقارئ المثالى الذى يوجد فى مكان ما من سلسلة متصلة الحلقات تصل بين البومة السمراء والإله. وقد يكون هذا القارئ المثالى أى شخص على الإطلاق لأن فعل القراءة غالباً ما يكون مفرداً مثله مثل فعل الكتابة.



الهوامش

(1) Henry Fielding, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979), pp. 24-5.

(2) Walter Benjamin, "The Storyteller,"Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York: Schcken Books, 1969), p. 100.

(3) Peter Gay, *The Pleasure Wars* (New York: Norton, 1998), p.39.

(4) Gendolyn MacEwen, "The Choice", *The Rising Fire* (Toronto: Contact Editions, 1963), p.71.

(5) Henry James, "The Death of the Lion," *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948). 86

(6) Anne Michaels, "letters from Martha," *Miner's Pond, The Weight of Oranges,* Skin Divers (London: Bloomsbury, 2000), pp. 32-3.

(7) John Le Carre, *Smiley's People* (New York: Bantam, 1974).

(٨) ما قيل حرفيًا "إننا لا نسمع الشاعر إنما نسترق السمع إليه"، قالها نورثروب فراى Northrop Frye مرارًا فى محاضراته التى حضرتها الكاتبة أثناء دراستها الجامعية فى جامعة تورنتو.

(9) Hjalmar Soderberg, Paul Britten Austin (trans.), *Doctor Glas* (first published 1905) (London: Tandem, 1963), p.16.

(10) George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949), pp.8-9.

(11) Ibid., p.10.

(12) Emily Dickinson, 441 [This is my letter to the World], Thomas H. Johnson (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (Boston: Little, Brown, 1890, 1960), p.211.

(13) Stephen King, *Misery* (New York: Viking, Penguin, 1987).

(14) Caston Leroux, *The Phantom of the Opera* (New York: HarperCollins, 1988).

(15) Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerace* (first published 1897) (New York: Bantam, 1954).

(١٦) ظهر هذا الإهداء على سونيتات شكسبير

(17) Dickinson, "288 [I'm Nobody! Who are you?]," *Complete Poems*, p.133.

(١٨) يقول بودلير: " أيها القارئ المنافق! أنت! – يا توأمي! – يا أخي!"

Charles Baudelaire, "To the Reader," Roy Campbell (trans.), *Flowers of Evil* (Norfolk, USA: New Directions, 1955), p. 4.

(١٩) ذُكر هذا القول في أعمال كثيرة تتناول السيرة الذاتية لمارلين مونرو

(20) John Keats, Letter to Benjamin Robert Haydon, May 10-11, 1817, Douglas Bush (ed.), *Selected Poems* and Letters (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

(21) Graham Greene, *The End of the Affair* (New York: Penguin, 1999), p. 129.

(22) Ibid., p. 148.

(23) Ceril Connolly, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 196), p. 129.

(24) Ibid., p. 134.

(25) Ibid., 133.

(26) Ibid.

(27) sak Dinesen, "The Young Man With the Carnation," *Winter's Tales* (New York: Vintage, 1993), p. 4.

(28) Ray Bradbury, "The Maritian," The *Maritial Chronicles* (New York: Bantam, 1946, 1977) p. 127.

(٢٩) من الجدير بالذكر فيما يتعلق بالفصل الثاني أن بورخيس كان من أشد المعجبين بمجموعة :

The Maritian Chronicles

انظر/ي:

Jorge Luis Borges, "Ray Bradbury: The Maritian Chronicles," Eliot Weinberger (ed., trans.), *The Total Liberary: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp. 418-19.

(٣٠) يُعرف كيتس القدرة السلبية على أنها: "قدرة المرء على الوجود فى أمور ذات ريبة وأسرار غامضة وشكوك دون السعى المزعج نحو الحقيقة والمنطق." انظر/ى:

Letters to George and Thomas Keats, December 22, 1817, *Selected Poems and Letters.*

(31) Elizabeth Barrett Browning, "Sonnets from the Portuguese," xxviii, E.K. Brown and J. O. Baily (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1962).

(32) IL *Pstino,*

كتب قصته ماسينو ترويزى وآخرون Massino Trisi et al., وأخرجه مايكل رادفورد Michael Radford.

(33) Eduard Petiska and Jana Svabova (trans.) *Golem* (Prague: Martin, 1991).

(34) Franz Kafka, "In The Panal Colony," *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992), p. 137.

(35) Milton Acron, "Knowing I Live in a Dark Age," Margaret Atwood (ed.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982), p. 238.

(36) Primo Levi, Raymond Rosenthal (trans.) *The Drowned and the Saved* (London: Abacus, 1999), p. 142.

(37) Francois Villon, "Ballade [My Lord and fearsome price], Galway Kinnel (ed.), *The Poems of Francois Villon* (Boston: Houghton Mifflin, 1977), p. 197.

(38) Alexander Pushkin, Eugene Onegin," Avraham Yarmolinsky (ed.), *The Poems, Prose and Plays of Alexander Puskin* (New York: The Modern Library, 1936), p.301.

(39) John Bunyan, Roger Sharrock (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1987), p. 147.

(40) Ibid., pp. 151-2.

(41) Ibid., p. 153.

(٤٢) الأزتيك: شعب من الهنود كان يعيش فى المكسيك وهزمه الإسبان عام ١٥١٩ . وقد عرفوا بثرائهم الواسع وخاصة فى الذهب وبمبانيهم الرائعة (المترجمة).

(43) Elias Canetti, *Auto da Fe* (New York: Picador, Pan Books, 1979), p. 35.

(44) Jay Macpherson, "Book", Robert Weaver and William Toye (eds.), *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973), p. 322.

(٤٥) وصف الكلمة بالطعام مفهوم قديم. فقد ذكر العهد الجديد أن المسيح كلمة تحولت إلى لحم، واللحم هو لحم العشاء الرباني. انظر/ى أيضًا لفافة الورق التى تؤكل (Isaiah 34:4) والكتاب الذى يؤكل Revelation 10: 8-10) واستمتع/ى بالفصل الافتتاحى فى رواية توم جونز حيث يقدم فيلدينج محتويات كتابه وكأنها قائمة مأكولات فى مطعم Henry Fielding, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).

(46) Jorge Luis Borges, "Borges and I" James E. Irby (trans.), *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999), p.74.

(47) Abram Tertz, "*The Icicle,*" *The Icicle and Other Stories* (London: Collins and Harvill, 1963).

(48) Carol Shields, *Swann: A Mystery* (Toronto: Stoddart, 1987).

(49) Dudly Young, *Origins of the Sacred: Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991), p. 325.

(50) Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (New York: Ballantine Books, 1995).

(٥١) قارن/ى فجوة الذاكرة فى رواية أورويل "١٩٨٤" *Nineteen Eighty Four*، وتدمير الكتب فى رواية "عزلة شديدة الصخب" Bohumile Hrabal, Michael Henry Heim (trans.), *Too Loud a Solitude* (London: Abacus, 1990).

أو

Ursula K. LeCuin, *The Telling* (New York: Harcourt,2000) "الحكى"

(52) Dinsen, "The Young Man with the Carnation", p.25.

يشعر كثير من الكتاب أنهم يكتبون بتفويض إلهى. ويحضرنى فى هذا الصدد الروائية الكندية مارجريت لورانس التى اعترفت بذلك لصديقها الكاتب مات كوهين. انظر/ى

Typing (Toronto: Knopf Canada, 2000), p.186.

الفصل السادس

مفاوضات مع الموتى

من يقوم بالرحلة إلى العالم السفلى؟ ولماذا؟

أيها العظماء، أمراء الليل،

ذوى البصيرة النافذة، جيبل الأتون، وإرا، أمير الحروب فى العالم السفلى...

فلتساندونى فى تنبؤاتى.

فبهذا المصباح الذى أقدمه

تسطع الحقيقة!

ابتهال من بلاد ما بين النهرين[1]

فلتشيد سفينة الموت، لتحملك فى أطول رحلة إلى النسيان.

ولتمت ميتة طويلة مؤلمة تفصل بين ذاتك القديمة والجديدة...

شيد سفينتك للموت، فُلكك الصغير، وجهزه بالطعام، وبعض قطع الكعك الصغيرة والخمر

لتحملك إلى أسفل فى رحلتك المظلمة نحو النسيان.

دى . إتش . لورانس ، سفينة الموت[2]

فى شتاء يحلق فوق بئر مظلم

أدرت ظهرى نحو السماء،

لأرى ما إذا كان شىء يختلج فى تلك الظلمة

أو يتلألأ أو يطرف عينًا:

أو لعلنى فى سفح البئر البادى أرى

بياض السماء، وبؤبؤ عين رأسى -

يقبعان مع كل ما ذهب، ويجتمعان مع كل ما يضوى هناك -

فألمح شتائى مع الموتى:

إنه بئر الحقيقة، والصور، والكلمات.

فى قاعه حيث يرقد أورين

أرقب قرار التحول الشمسى يتحول سلمًا

ترتقيه مجموعات النجوم.

جاى ماكفرسون ، البئر[٣]

فى المساحة نفسها

يتحركون ويحيون

ويتلامسون

تحت ضوء الشمس الأزلى...

يقفون غارقين حتى الركبتين فى الثرى

الذى يضم عظامهم عديمة الوزن.

وعندما يهبط على القرية الليل

ينغمرون حتى الخصور

فى أنهار من الأطياف تتقاطع خطوطها،

يصمت الصيادون وتنحنى النساء

فوق النيران القاتمة،

فأسمع كلماتهم متكسرة الأحرف...

أل بيردى، بقايا قرية هندية[٤]

تناول فرحًا من راحتى يدى

فتات العسل وضوء الشمس،

كما أمرتنا نحلات برسفونى.

أوسيب ماندلستام، تناول فرحاً من راحتى يدى[٥]

عندما كنتُ صبية صغيرة أقرأ كل ما تقع عليه يدى، صادفت بعضًا من كتب والدى القديمة، من سلسلة بعنوان مكتبة كل إنسان Everyman's Library . ازدانت الصفحات الأخيرة من تلك الطبعة بتصميم لوليام موريس تظهر فيه زهور وأوراق أشجار وسيدة فى رداء سديل من أردية القرون الوسطى تحمل لفافة ورق وغصناً عليه ثلاث تفاحات أو نوعًا آخر من الفاكهة المستديرة. ومع الشجيرات الملتفة يتضفر شعار يقول: "أيا إيفريمان [كل إنسان] سأذهب معك وأرشدك، فى أمسِّ أوقات الحاجة أساندك." بعث ذلك القول بالغ الطمأنينة فى نفسى. فقد أعلنت الكتب صداقتها لى، ووعدت بمرافقتى فى سفرى ، وبأنها لن تكتفى بتقديم النصح النافع فحسب، إنما ستهرع إلى جانبى وقتما أحتاج إليها. فكم هو جميل أن تجد من تعتمد عليه.

ولكم أن تتخيلوا مدى ذعرى عندما اكتشفت مصدر تلك العبارة التى استهوتنى. وكان ذلك بعد اكتشافى لها بسنوات، عندما التحقت بحلقة دراسية بالجامعة تقتضى أن أسد النقص فى معارفى، وكان من بينها كتابات إنجليزية من العصور الوسطى. فالعبارة مقتبسة من مسرحية تعود إلى العصور الوسطى عنوانها "إيفرى مان"[٦] Everyman وإيفرى مان لا يتنزه فى مدينة جميلة ولكنه فى طريقه إلى القبر. وقد تخلى عنه أصدقاؤه جميعًا، بما فيهم فيلوشيب[٧] Fellowship "الصداقة" الذى شرد بعيداً بحثاً عن شراب مسكر عندما علم بوجهة صديقه. أما المخلص الوحيد فكان جود ديتس Good Deeds "الأعمال الطيبة"، ولكنه كان ضعيفًا واهنًا لا يستطيع إنقاذ إيفرى مان من تبعات أفعاله. وكانت لجود ديتس أخت تدعى نولدج" المعرفة" ، وهى التى عرضت أن تكون المرشد المعين لإيفرى مان فى طريق رحلته إلى القبر وهى صاحبة الكلمات التى اقتبستها.

ومنذ ذلك الحين لم تصبح العلاقة بينى وبين تلك الكتب علاقة دعة واطمئنان كما ظننتُ يوماً. ففى ضوء سياقها الذى اكتشفته بدت التفاحات الثلاث فى يد السيدة التى يعود رسمها إلى عصر ما قبل رافائيل باعثة على التطير إلى حد بعيد؛ ففى ذلك الحين كنت قد تعرفت على كتاب روبرت جرافز "الإلهة البيضاء"[٨] The White Goddess، وشعرت أن بإمكانى التعرف على طعام الموتى.

ومازال يدهشنى محررو تلك الطبعات بالغة القدم من السلسلة فى اختيارهم للتصميم والعبارة المنقوشة. فأى عون يظنون يمكن أن تقدمه لى رواية مثل "كبرياء وتعصب" Pride and Prejudice وأنا أتهادى فى رحلتى إلى القبر؟ - ومع ذلك فإذا تمعنا فى الأمر، أرى أننا جميعًا على متن رحلة القطار نفسها، نحمل تذكرة بلا عودة، ومن ثم فلابد لنا من شىء ممتع نقرؤه فى الطريق. ولابد أيضًا من أن يكون معنا بعض الطعام - وربما من هنا جاءت فكرة الفاكهة.

اخترت لهذا الفصل عنوان "مفاوضات مع الموتى" وهو اختيار يقوم على فرض أن كل الكتابات الروائية، وليس بعضها فقط ، بل ربما كل أنماط الكتابة، يحركها ويدفعها

من الأعماق خوف من الفناء وافتتان به - فكلها تدفعها رغبة للقيام بالرحلة المحفوفة بالمخاطر إلى العالم السفلى والعودة من عالم الموتى بشىء ما أو بشخص ما.

ربما يبدو هذا الموضوع غريباً بعض الشىء. وهو كذلك بالفعل. فالكتابة نفسها تحمل شيئًا من الغرابة.

وقد أوحت إلىَّ بهذا الفرض عدة أشياء. أولها جملة عفوية فى كتاب دودلى يونج "أصول المقدسات"[٩] Origin of the Sacred تشى بأن الحضارة المينوية التى ازدهرت قديمًا فى جزيرة كريت لم تترك سوى عدداً قليلاً من النصوص المكتوبة، وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن المينويين لم ينتبهم خوف من الفناء - فالكتابة فى حد ذاتها رد فعل ضد الموت. ومع ذلك فرغم كل ما يتناثر فى رسائل الكتاب وقصائدهم من ملاحظات حول الشهرة الدائمة وبقاء الذكر بعد الوفاة، لم أفكر كثيراً فى أن الكتابة فى ذاتها رد فعل للخوف من الموت - ولكن بمجرد أن تمسك بالفكرة تتوالد البراهين.

وإليكم بعضا من الأقوال الاستشهادية التى اقتبستها عشوائيًا من بين كومة المواد المطبوعة التى تتراكم على الأرض فى حجرة مكتبى. فرواية آن مارى ماكدونالد "اركع على ركبتيك"[١٠] Fall on Your Knees تبدأ بالعبارة التالية: "إنهم جميعًا موتى الآن". وفى أحدث رواية له بعنوان "أرملة لعام واحد"[١١] A Widow for one Year يقول جون أيرفينج: "كان قتل أخويها توماس وتيموسى قبل مولدها سببًا من الأسباب التى أدت بروث كول لأن تصبح كاتبة". ومن تشيكوف نقرأ:

> **"عندما يناجى إنسان مكتئب النفس البحر أو غيره من المناظر الطبيعية المهيبة، فهو لا يفعل ذلك بسبب الكآبة وحدها إنما يختلط بها اعتقاد راسخ بأنه سيحيا ويموت مغموراً، وبينما هو غارق فى تأملاته يلتقط قلمًا يخط به اسمه على أول ما تطوله يداه."[١٢]**

تظهر هذه الصلة فى أمثلة أخرى عديدة، قد لا تتناول بالضرورة الخوف من الموت كما فى قصة "الخوف من الموت يزعزعنى"[١٣] Timor mortis conturbat me، ولكنها تشير إلى اهتمام قاطع به، فهى تلمح إلى زوال الأثر والتلاشى، ومن ثم الفناء وما يقترن بذلك من رغبة ملحة فى أن يسطر المرء شيئًا يخلد به ذكره. ولكن دعنا نركز على هذه الصلة كما جاءت فى عدد غير قليل من الأمثلة لنتخذها أساسًا ننطلق منه فى بحثنا، ولنسأل أنفسنا لماذا ترتبط الكتابة وحدها، دون غيرها من الفنون أو الوسائل الأخرى، بقلق الإنسان من الاندثار وخمول الذكر؟

قد يرجع بعض السبب فى ذلك إلى طبيعة الكتابة - أى بقائها، واستمرارها بعد لحظة أداء الفعل - وذلك على غير الرقص مثلاً. فإذا كان فعل الكتابة يرسم خطوط عملية التفكير، فهى عملية تترك أثرًا باقيًا وكأنها آثار أقدام متحجرة. أما الأشكال الفنية الأخرى فتبقى وتعيش عبر الزمن، مثل الرسم والنحت والموسيقى، ولكنها لا تبقى مثلما يبقى الصوت. وكما ذكرت سابقًا، فإن الكتابة تعنى أن تدون شيئًا، وذلك الشىء هو علامة للصوت، ومهمة الصوت غالبًا - حتى فى معظم القصائد الغنائية القصيرة - أن يحكى، فإن لم يكن ما يحكيه قصة، فهو أقصوصة بالغة القصر. فبعض الأشياء يحتاج أن نكشف عنه ويكشف بعضها الآخر عن ذاته. فقد يستقيم الأعقف أو لعله يزداد اعوجاجًا مع الزمن، ولكن دائمًا هناك طريق. فلابد من بداية ونهاية، وإن لم تتبعا نفس الترتيب بالضرورة . أما أن تحكى شيئًا فلا مناص من حبكة. فالصوت يتحرك عبر الزمن، من حدث إلى آخر، أو من أسلوب فى الفهم والإدراك إلى آخر، والأشياء تتغير إما فى العقل وحده أو فى العالم الخارجى. ومن ثم تتواصل الأحداث الكبرى وتتصل بغيرها من الأحداث. فذلك هو الزمن. إنه شىء يتبع آخر، وأهم كلمة فى هذه العبارة الأخيرة هى "يتبع".

فالسرد - أو الحكى - هو علاقة الأحداث بعضها ببعض أثناء تكشفها عبر الزمن. فلا يمكنك أن ترفع المرآة أمام الطبيعة وتخرج بقصة إلا إذا كانت هناك آلة إيقاعية تدق فى مكان ما. وكما لاحظ ليون إيدل، فلابد من أن تكون بها ساعة تدق فى مكان ما[١٤].

وإيدل على دراية فائقة بأهمية الزمن، فهو كاتب السيرة الذاتية لهنرى جيمز، أحد أكثر كتاب الرواية وعيًا بالزمن. ويستلزم وجود الساعات وجود الموت والموتى، فالوقت يمر، ومن ثم ينتهى ويصبح الموتى خارج الزمن، بينما يظل الأحياء منغمسين فيه.

ولكن الموتى يواصلون البقاء فى عقول الأحياء. فقلما توجد مجتمعات إنسانية تعتقد أنهم يتلاشون تمامًا بمجرد موتهم. أحيانًا يكتنف الحظر والتحريم ذكر الموتى صراحة، ولكن لا يعنى هذا أنهم غابوا: فغياب أمر معلوم من الحديث تأكيد لحضوره القوى، كما كان شأن الجنس فى العصر الفيكتورى. وتخصص معظم المجتمعات مقامًا لأرواح الموتى وأحيانًا أكثر من مقام، ليكون لكل روح مكانها الخاص، إذ ساد الاعتقاد فى قابلية الروح للانقسام بعد الموت، أو فى وجود أنماط متعددة من الأرواح، كما كان الحال عند المصريين القدماء .

ولكل مجتمع من المجتمعات أسلوبه فى وضع القواعد والقوانين - وهى ما يطلق عليه الآن المعتقدات الخرافية - التى تضمن أن ينعزل الموتى عن الأحياء وألا يحدث الاتصال بينهما إلا إذا أردنا له ذلك[١٥] . أما أن يعود الموتى إلى عالم الأحياء من دون توقع لتجربة رهيبة يقشعر لها البدن، خاصة إذا كانوا يشعرون بالعوز أو الإهانة، أو فى أسوأ حالهم عند الغضب. ولم يكن الأمر الذى ألقاه والد هاملت إلى ولده بقوله "اذكرنى"[١٦] بأول أمر يثقل به الموتى على الأحياء ولن يكون الأخير. فعودة الميت دون دعوة قلما تكون أنباء طيبة، بل هى مفزعة إلى حد كبير. "اذكرنى غدًا فى المعركة" قالها شبح كلارنس المقتول لريتشارد الثالث. ولكن الشبح نفسه يقول لريتشموند، عدو ريتشارد: "فلتحرس ملائكة الرحمة معركتك! ولتحيا وتزدهر حياتك"[١٧] ، وذلك لأنه رغم أن للموتى قوى هدامة فلهم أيضًا قدرة على النفع والحماية. ولنتأمل والدة سندريلا الميتة، والتى أمدتها بملابس الحفل الراقص والحذاء الزجاجى.

ويأتى تقديم الطعام للموتى من بين المعتقدات، أو القواعد والقوانين، التى تحكم الاتصال بين عالم الموت وعالم الحياة، وذلك لأنه من المفترض أن الموتى يشعرون بالجوع ولا يشبعون. فالاحتفال بيوم الموتى فى المكسيك عيد للموتى أيضًا. ففيه يأكل

الأطفال الجماجم المصنوعة من السكر، وتُصنع أشكال تركيبية طريفة من الصفيح تظهر فيها هياكل عظمية تستمتع بكل ما يفعله الأحياء، فهم يرتدون أبهى الملابس ويلعبون الورق ويعزفون الموسيقى ويرقصون ويشربون الخمر، وبالإضافة إلى ذلك تعد الأسرة وجبة خاصة لموتاها، بها كل طعامهم المفضل، وقد تعد أيضًا حوضًا ومنشفة حتى يغسل الموتى أيديهم الخفية. وفى بعض المجتمعات تأكل الأسرة نفسها ذلك الطعام فى المقابر. وفى مجتمعات أخرى يصنعون دربًا ضيقًا - يكون عادة من نبات مزهر- يصل بين القبر والمنزل، حتى يجد الشخص المتوفى طريقه إلى الطعام، ثم يعود بعدها إلى محل إقامته الأصلى. فالأحياء ينظرون للموتى على أنهم مازالوا جزءًا من المجتمع، ولكنهم ليسوا دائمى الإقامة فيه. فحتى أقرب الأحباء من الموتى ما هم إلا ضيوف يعاملون باحترام واهتمام ويتم إكرامهم بالطعام، وفى المقابل عليهم أن يلتزموا حسن سلوك الضيف ويعودون إلى منازلهم عند انتهاء الحفل.

لم تندثر تلك الممارسات بل مازلت تنتشر فى العالم ممارسات مشابهة لها أو متأثرة بها. ومنذ فترة كنتُ أتحدث فى هذا الأمر مع شخص من اليونان. فوصف لى عادة تقوم على إعداد نوع خاص من الخبز، مستدير الشكل، كما يكون عادة طعام الموتى(١٨)، وفى يوم يحدد للموتى يحمل الناس هذا الخبز إلى مقابر الأجداد، ويقنعون أكبر عدد من المارة أن يقضموا قطعة منه. وكلما زاد عدد الغرباء الذين تصطادهم لتناول طعام الموتى حالفك الحظ فى العام التالى. وقد يدل ذلك على الاعتقاد بأن الغرباء ينوبون عن الموتى فيكون إعطاؤهم ذلك الطعام الخاص استرضاءً لهم وضمانًا لحمايتهم(١٩). وبالمثل يحدث فى اليابان والصين وغيرها من البلدان ذات الثقافات الأخرى أن يحصل الأجداد على نصيبهم من الطعام وإن كان على نحو رمزى. فإذا نالوا احترامًا ساعدوك، وإن لم يحدث .... - حسن فمن الأفضل أن نأمن العواقب.

وبعد ذلك لدينا عيد الهالوين **Halloween**، وهو من بقايا ليلة الاحتفال بالموتى التى تعود إلى الثقافة الكلتية السابقة على المسيحية، وهو الآن ظاهرة معروفة فى أمريكا الشمالية. فالأرواح فى الخارج، وأنت تحتاج حماية، لذلك تصنع قرعة ترسم

عليها وجه عفريت وتضع مصباحاً بداخلها لتحرس عتبتك. ويُرمز للموتى بأقنعة وأزياء مختلفة يرتديها الأطفال - كانت تتخذ فى الماضى هيئة أشباح وساحرات وعفاريت، أما اليوم فتأخذ هيئة إلفيس برسيلى وسوبرمان أو ميكى ماوس ممن نعتبرهم أرواح أجدادنا فى الوقت الحاضر. يأتى هؤلاء إلى عتبة منزلك ويطلبون الطعام. ومن أقوالهم الشائعة فى ذلك "أكرمنا وإلا نؤذيك"، وتعنى إما أن تحصل الأرواح على الطعام أو تنزل بك الأذى. ومرة أخرى من المعتقد أن تقديم الطعام إلى الموتى يعمل على استرضائهم ويجلب الحظ للأحياء، حتى لو اقتصر ذلك الحظ على كف الأذى عنهم.

فى السبعينيات كنا نعيش فى منزل قديم بمنطقة أونتاريو الريفية، وكان المنزل مسكوناً - هكذا ذكر سكان البلدة، وهكذا شعر من زاروا المنزل ونحن فيه - وطلبنا مشورة امرأة على دراية بالتراث الشعبى وتقيم فى مزرعة على الجانب الآخر من الطريق. فقالت "اتركوا طعاماً فى الخارج فى الليل. أعدوا لهم وجبة. فيعرفون أنكم تقبلونهم وبعدها لن يضايقوكم." شعرنا بأننا حمقى ولكننا فعلنا ما طلبته المرأة منا ونجح الأمر. فكما قال الشاعر الألمانى ريلكه فى "سونتات إلى أورفيوس" **Sonnets to Orpheus**، وإن اختلف أسلوبه بعض الشىء: "لا تتركوا خبزاً أو لبناً فوق المائدة/ فى الليل: فذلك يجذب الموتى"[(٢٠)].

قد يُذكرنا ذلك بسانتا كلوز وما يحمله من لبن وكعك ليلة الكريسماس، خاصة إذا علمنا أنهم فى صقلية يطلقون على تلك الليلة "ليلة كل الأرواح" **All Souls Eve** ولا يحمل الهدايا إلى الأطفال فى ذلك اليوم رجل فى حلة حمراء، بل تحملها إليهم أرواح الأجداد الموتى. ولماذا الدهشة؟ فسانتا كلوز نفسه من المكان الآخر، نخفيه بأن نطلق عليه القطب الشمالى، وأى شخص من المكان الآخر - مهما كان الاسم الذى نطلقه على هذا المكان - سواء الجنة أو الجحيم أو أرض الجان أو العالم السفلى - يجلب لنا الحظ أو يحمينا من الخطر إذا قدمنا له شيئاً فى المقابل، وأقل ما نقدمه الدعاء والامتنان.

ما الذى يطلبه الموتى أيضاً؟ إنهم يطلبون أشياء شتى، فذلك يعتمد على الظروف. فوالد هاملت على سبيل المثال طلب الانتقام، وهو ليس فريداً فى تلك الرغبة، فدم قابيل

كان يصرخ تحت الأرض بعد جريمة القتل الأولى، ضاربًا بذلك أول مثل على الدم الناطق، وهو ليس المثل الأخير[٢١] . ومن بين أعضاء الجسد الأخرى الناطقة العظام والشَعر، كما فى الأغانى الشعبية - ومنها الأغنية ذائعة الصيت "شقيقتان من بينورى"[٢٢] Two Sisters of Binnorie وحكايات شعبية مثل "العظمة المغنية"[٢٣] The Singing Bone، وهى عظمة ساق فتاة قتيلة تحولت إلى ناى.

ومن الأعمال الراسخة فى هذا التراث بعض القصص الحديثة عن الأطباء الشرعيين مثل كاى سكاربيتا بطلة رواية باتريشيا كورنويل المثيرة، أو القصص التى تتناول الأطباء الشرعيين المتخصصين فى الأنثروبولوجى [علم الإنسان] مثل بطل رواية مايكل أونداتجى الأخيرة "شبح أنيل" Anil's Ghost، وهو تراث قديم ومستمر لأنه فطرى متأصل تتداخل فيه الرغبة فى تحقيق العدل مع التعطش للانتقام. ففى رواية أونداتجى مشهد يقرأ فيه الرجل الكفيف جمجمة بأصابعه، وهو إعادة لمشهد بالغ القدم. وهو يقوم على الاعتقاد بأن أجساد الموتى يمكنها الكلام إذا عرف الأحياء كيف ينصتون إليها، وهى تريد أن تتكلم وتريدنا أن نجلس بجانبها نستمع إلى قصصها الحزينة[٢٤] . إنها تريد أن يعرف الناس حكاياتها ويحكونها مثلما طلب هاملت من صديقه أوراشيو فى مشهد الموت أن يحكى حكايته قائلاً: "فلتحيا فى ذلك العالم القاسى تجذب أنفاسك المتألمة لتروى قصتى"[٢٥] . إنها تريدنا أن نعرف حكاياتها. إنها تريد ألا تخرس أصواتها وتذهب طى النسيان. وبلسانها جميعًا ينطق الهارب المصنوع من شعر الفتاة الميتة فى الأغنية الشعبية Twa Sisters عندما يطلق أغنية يفضح بها القاتل يقول فيها "ياويلتاه على أختى إلين المخادعة" Woe to my Sister, false Ellyn وعلى حد قول شكسبير – أو بالأحرى قول ماكبث – "الدم يطلب دمًا"[٢٦] .

ومع ذلك فلا تقتصر رغبات الأشباح التى تزورنا من العوالم الأخرى على الانتقام وإقامة العدل. فأحيانًا تكون رغبتهم شهوانية ويرغبون فى اصطحابك معهم، مثلما يحدث فى كثير من الأغنيات الشعبية التى تتحدث عن الأشباح - مثل الأغنية التى تقول "جاءتنى الحبيبة فى رداء أبيض" ، وتلك الأغنيات التى يدفع فيها الحنين المعشوقة

السابقة لتتجسد بجوار فراش الحبيب قبل صياح الديك. وأحيانًا يكون هناك عاشق من الجن[٢٧] . وأحيانًا أخرى يكون هناك تعاقد، كأن يبيع المرء روحه ويأتى الدائن ليأخذ حقه. وإذا لخصنا كل ما يريدونه جميعًا فى كلمة واحدة - يجتمع فيها معنى الحياة والتضحية والطعام والموت - تكون هذه الكلمة هى "الدم". وهو ما يطلبه الموتى فى أغلب الأحوال، ولذلك يكون طعام الموتى غالبًا، وإن لم يكن دائمًا ، مستديرًا وأحمر اللون. فقد يكون على شكل القلب تقريبًا وفى لون الدم مثل رمانة برسفونى[٢٨] .

وها هو أوديسيوس يقدم القربان المطلوب ليجذب أرواح الموتى، ففى الكتاب الحادى عشر من "الأوديسا" يقول:

> **بعد أن فرغت من صلواتى وابتهالاتى لحشود الموتى، نحرت الخراف فوق الخندق حتى ينساب فيه دمها القانى. وهنا تدافعت أرواح الموتى محتشدة... ومن جموع الأرواح المختلجة جيئة وذهابًا عند الخندق انبعث صخب مروع. فجمد الدم فى عروقى رعبًا**[٢٩] .

وجلس أوديسيوس بجانب الخندق شارعًا سيفه فى يده ليمنع أيًّا من الأرواح من شرب الدم قبل أن يحصل على مراده، فقد كان هناك من أجل التفاوض وعقد صفقة.

الموتى مغرمون بالدم. وهم يكتفون بدماء الحيوانات ويطلبون الدماء البشرية فى ظروف خاصة جدا. إنه الشىء نفسه الذى تطلبه الآلهة، ناهيك عن الخفافيش. وليجعلنا ذلك نمعن الفكر فى عيد القديس فالنتين [عيد الحب] فلطالما تأملت تلك المناسبة، فذات مرة أرسل لى حبيب قلب بقرة حقيقى مغروس فيه سهم حقيقى، وقد وضعه فى كيس من البلاستيك حتى لا تقطر منه الدماء. فقد كان يعرف أننى أحب الشعر.

أما لقائى الأول مع القصائد التى تتعرض لمطالب الموتى فكان قراءتى لأشهر قصيدة كتبها شاعر كندى، فقد كان مقرر علينا حفظها فى المدرسة. وهى قصيدة لم يُنظر إليها عادة فى إطار التفاوض مع الموتى، بل اعتبرها الدارسون من الشعر الورع

الذى يهتم بإحياء الذكرى؛ ولذلك كانت تطل علينا بطلعتها الكئيبة كل عام فى يوم ذكرى شهداء الحربين العالميتين، فى الساعة الحادية عشرة من اليوم الحادى عشر من الشهر الحادى عشر. والشهر الحادى عشر هو شهر نوفمبر، وفيه يوم ميلادى، الذى كان يسوءنى دائمًا، ألا أجد فيه شيئاً أضعه على كعكة عيد الميلاد، فهو ليس مثل شهر مايو بزهوره، وليس مثل شهر فبراير بقلوبه [ففى الرابع عشر من ذلك الشهر يحتفل العالم بعيد الحب] ولكنى اكتشفت وقتها أن شهر نوفمبر يسيطر عليه من الناحية الفلكية برج العقرب، وهو رمز الموت والجنس والبعث. (ولكن لم يساعد ذلك كثيراً فى موضوع كعكة عيد الميلاد) .

لماذا تلك الأمور الثلاثة مجتمعة؟ فما علاقة الموت بالجنس والبعث؟ يحتاج ذلك شرحًا مستفيضًا، ربما يستغرق هامشًا طويلاً أو لعله يشغل كتابًا كاملاً قد يكون كتاب فرازر "الغصن الذهبى" **The Golden Bough**، ولكن الآن إليكم القصيدة – وعنوانها "فى حقول فلاندرز" **In Flanders Fields** من تأليف جون ماك كراى:

فى حقول فلاندرز تتطاير زهور الخشخاش

بين الصلبان المصفوفة صفا صفا

والتى بها يتعين مكاننا، وفى السماء

تحلق طيور القبرة، التى مازالت تشدو بشجاعة

ويضيع صوتها وسط دوى البنادق فى الأسفل.

إننا نحن الموتى. منذ بضعة أيام قليلة

كنا نحيا، نشعر بالفجر ونرى وهج الغروب

كنا نحِب ونحَب، والآن نرقد فى حقول فلاندرز.

واصلوا حربنا مع العدو:

وها نحن بأياد عاجزة نلقى إليكم بالشعلة؛

لتكون لكم ولترفعوها عالياً.

وإذا خنتم عهدنا نحن الموتى

لن ننام، رغم أن الخشخاش ينمو

في حقول فلاندرز[٣٠].

لاحظ كيف يترسخ وجود الأحياء فى الزمن، بين الفجر وغروب الشمس، بينما يترسخ وجود الموتى، بتشديد اللفظ، خارج الزمن. لاحظ أيضًا تهديدهم بالثأر من الأحياء إذا لم يحترموا شروطهم، فالأفضل أن نفعل ما يطلب منا، لأننا لا نريد موتى مسهدون يعسعسون فى المكان. ربما تظنون أن هذه القصيدة لا تذكر طعامًا خلاف زهور الخشخاش المستديرة الحمراء مثل طعام الموتى، ولكن فلتلاحظوا ماذا يريد الموتى. نعم إنهم يطلبون دمًا كما هو مأثور فى التراث. إنهم يريدون دم الأحياء، أو على أقل تقدير يطلبون المخاطرة بذلك الدم من أجل قضيتهم.

عندما نُشرت هذه القصيدة للمرة الأولى ساد الظن بأنها تدعو إلى الاستمرار فى محاربة الأجانب الموالين للأعداء أثناء الحرب العالمية الأولى. ولكن ثمانون عامًا مرت على تلك الأحداث، فلو كان هذا هو كل مضمون القصيدة لفرغت من طاقاتها منذ زمن. ولكنها بقيت لتجسد نموذجًا بالغ القدم وبالغ القوة، فبقاؤها يرجع إلى قوة كامنة فيها. تقول القصيدة إن للموتى مطالب لا يمكنك طرحها جانبًا ولايمكنك التخلى عن الموتى، فلابد من أن تكون من الحكمة بحيث تأخذ كلاهما مأخذ الجد.

إن استدعاء الموتى والتعامل معهم عبر البرزخ استحضارًا لأرواحهم أمر يمكن التعامل معه - فدائمًا هناك برزخ يفصل بين عالمهم وعالمنا، ولذلك نرى رموز السحر على مخازن الغلال القديمة فى بنسلفانيا، ولهذا السبب أيضًا يرسم الناس دائرة حول أنفسهم إذا استحضروا الموتى، وأعتقد أنه لهذا السبب أيضًا جلس أوديسيوس شارعًا سيفه، فكما هو مأثور فى كثير من المعتقدات، لا تعبر الأرواح ما هو مصنوع من معدن. وعلى أقل تقدير يمكنك التحكم فى الموقف بعض الشيء. فحتى حينما يحضر

الموتى من دون دعوة، كما فى حالة والد هاملت، فمن المعروف أنهم يذهبون بمجرد طلوع النهار. أما أن تعبر أنت إليهم فى عالمهم بدلاً من التعامل معهم فى منطقتك الخاصة - أى فوق الأرض - لمجازفة تعرضك لمزيد من المخاطر. إنه يمكنك القيام برحلة من هذا العالم إلى عالمهم. فبوسعك أن تهبط إلى أرض الموتى وتخرج عائدًا إلى أرض الأحياء. ولكن هذا لا يحدث إلا إذا كنت محظوظًا. وكما تقول عرافة كوماى لأينياس قبل قيامهما بهذه الرحلة فى الكتاب السادس من "الإنيادة"،

الطريق سهل إلى أفرنوس؛ فبوابات مملكة الموت المظلمة مفتوحة ليلاً ونهارًا؛ أما أن تعود أدراجك لتجد طريق عودتك إلى ضوء النهار، فتلك هى المهمة الشاقة[٣١] .

وبتعبير آخر، إنها مهمة دقيقة ومعقدة - فمن المحتمل أن تحبس بالأسفل - وفيها أيضًا اختبار لمدى جلدك وصبرك، وربما لهذا السبب يقوم بتلك المهمة عدد كبير من الأبطال والبطلات فى مأثور التراث الغربى وغيره من المأثورات التراثية. فلماذا يقوم هؤلاء الأبطال بتلك المهمة؟ لماذا يجازفون؟ يرجع ذلك لأن الموتى يملكون الكثير مما هو ثمين ومرغوب ويسيطرون عليه فى عالمهم السفلى المحفوف بالمخاطر، ومن بين تلك الأشياء ما قد تحتاجه أنت نفسك أو ترغبه.

وما هى هذه الأشياء؟ للإيجاز نقول إنها: الثروة والمعرفة وفرصة لمصارعة وحش شرير والعثور على الأحباء والمفقودين. ليست هذه القائمة من قبيل الحصر، لكنها تضم أهم ما يسعى إليه من يقومون بمثل هذه الرحلات. وبالطبع يمكن أن يحصل المرء على أكثر من شىء واحد مرة واحدة. فيمكن أن تحصل على الثروة وتعثر على الأحباء والمفقودين، أو قد تجنى المعرفة بالإضافة إلى محاربة الوحش، أو ربما تحصل على توليفة أخرى من هذه الأشياء.

وفى مجال الثروة أذكر ذهب الجان، تلك المادة التى تتحول إلى فحم فى الصباح، وأذكر أيضًا الثروة التى يحرسها الأجداد الصينيون، وكى تحصل منهم على نقود حقيقية يجب أن تحرق نقودًا ورقية حمراء[٣٢] . ويأتى بعد ذلك تقديم القرابين حتى

يضمن الموتى حصاداً وفيراً. فشتى أنواع الثروة تتدفق من العالم غير المرئى إلى العالم المرئى، وانطلاقاً من هذه الفكرة يقوم العرافون فى مجتمعات الصيد برحلاتهم الغيبية بحثاً عن أماكن الحيوانات المرغوب صيدها، فالموتى يسيطرون على المحاصيل وبوسعهم أن يخبروك أين تجد حيوان الكاريبو[٣٣]. فعالم الموتى كهف للعجائب، إنه الكنز الذى عثر عليه علاء الدين. فهو عالم ثرى وغريب، يشبه مسكن إيريك، وحش الأوبرا الرهيب فى رواية "شبح الأوبرا" The Phantom of Opera، وهو أيضاً مثل العالم تحت الأرضى فى حكاية خرافية تتصل بالموضوع بعنوان "الأميرات الاثنتا عشر الراقصات" "The Twelve Dancing Princesses" وهى من حكايات الإخوة جريم، فهناك تطرح الأشجار جواهر بدلاً من الثمار. ومثل حجرات الكنز التى يمتلكها بلوبيرد، وهو وحش آخر يعيش فى باطن الأرض، لابد من التعامل مع الذهب والجواهر بعناية فائقة، فربما لمسها الموت نفسه.

ذكرتُ بعد ذلك المعرفة. فحيث إن الموتى خارج الزمن، فهم يعرفون الماضى والمستقبل. "لماذا استدعيتنى؟" سؤال يوجهه الرسول صمويل للملك صول متخذاً من عرافة إيندور وسيطاً[٣٤]. لقد أقدم الملك صمويل على ذلك الفعل، الذى كان هو نفسه قد نهى عنه، لأنه أراد أن يعرف ما تدخره له المعركة القادمة (ويتضح فيما بعد أنها لا تحمل له خيراً). ومن أجل معرفة المستقبل أيضاً سعى أوديسيوس وراء شبح العراف تيراسيس مزدوج الجنس، ومن أجل تلك المعرفة اندفع إينياس إلى عالم الموتى بمساعدة عرافة كوماى ليعرف ما ينتظر ذريته من مجد عظيم فى المستقبل. (وسعى ماكبث إلى الشىء نفسه، ولكن جاءت الأمور على عكس ما يشتهى، فعن طريق ثلاث عرافات، انحدرن إلى مجرد ثلاث ساحرات عجائز قبيحات، يعرف ماكبث المستقبل المجيد الذى ينتظر نسل شخص آخر غيره).

بالطبع قد ترتبط المعرفة مع الثروة، فقد تكون المعرفة عن كيفية الحصول على الثروة. وأول ما قرأتُ فى هذا الصدد من الأدب الحديث كانت قصة دى. إتش لورانس "الحصان الهزاز الفائز" The Rocking Horse Winner والتى ظلت تراودنى منذ

ذلك الحين. إنها قصة معقدة، ولكن فيما يتصل بموضوعنا فأحداثها تدور كالآتى : امرأة جميلة لم يسعدها الحظ بالمال، وهى لا تحب ابنها الصغير. ويتلهف الصغير على بعض الحظ ليكسب به الثروة التى تشتهيها والدته، لعله يحصل بذلك على بعض الحب منها. كانت لدى الصغير بعض القوى التنبئية، فداوم على ركوب حصانه الهزاز حتى تغشاه غشية. وعندما سارت الأمور على ما يرام، صحبه حصانه إلى "حيث يكون الحظ"، وأصبح قادراً على معرفة أسماء الفائزين فى السباقات القريبة القادمة. وبذلك أصبح ثرياً ولكنه لم يحصل على الحب. وفى نهاية القصة يتضح أن ذلك المكان "حيث يكون الحظ" هو أيضاً أرض الموتى: فلقد حضر الصبى إلى المكان، ولكنه هذه المرة لم يعد قادراً على العودة فمات. وكثيراً ما ينتظر هذا المصير من يقومون بالرحلة إلى العالم الآخر[٣٥] .

أما العنصر الثالث الذى ذكرته فكان مصارعة وحش شرير. فبين كهنة ديانة الشامان، تكون المعركة دائماً مع شبح لميت، وإذا فزت يصبح الشبح إلفك وأنيسك، أما إذا خسرت المعركة فتصبح مملوكاً له. أو قد تكون المعركة مع أرواح الموتى من أجل السيطرة على المحصول[٣٦] . وفى الأساطير التى تدخل عالم الأدب يضيق المجال ليصبح البطل أمام وحش أو اثنين. فهناك ثيسيوس **Theseus** ومتاهته والمينوطور **Min-otaur** وبيولوف **Beowulf** وبحيرته الداكنة وأمه. وهناك أيضاً بيلبو باجينز **Bilbo Baggins** ومباراته المبهمة تحت الأرض فى رواية تولكين **Tolkien** "الهوبيت" **The Hobbit**[٣٧] ناهيك عن جاندالف **Gandalf** وبالروج **Balrog** فى روايته "ملك الحلبة" **The Lord of the Rings**. أضف إلى ذلك السيد المسيح الذى هبط إلى الجحيم فى الأيام الثلاثة بين الجمعة الحزينة وعيد القيامة وحارب الشيطان وأنقذ جماعة من الصالحين الذين بقوا بها لأنه حتى مجىء المسيح لم يكن هناك مخلص يخلصهم.

ورابع الأشياء التى ذكرتها كانت البحث عن حبيب مفقود، وهو موتيفة تتكرر عند الحديث عن الكُتاب ودوافعهم نحو الكتابة. وقد يكون الشخص المفقود ذكراً. ومن أقدم الساعين بحثاً عن الحبيب المفقود كانت الإلهة المصرية إيزيس، التى جمعت فى حزنها الجارف أشلاء زوجها المذبوح أزوريس وبذلك أعادته إلى الحياة.

ولا تقل الإلهة الإغريقية ديميتر Demeter عن إيزيس بطولة وشجاعة. فقد فقدت ديميتر ابنتها برسفونى Persephone بأن اختطفها هادز Hades، ملك العالم السفلى. ولكن ديميتر كانت لها قدرة كبيرة على المساومة. فقد كانت إلهة الإنبات والإثمار، فأصدرت أوامرها بأن يتوقف كل شيء عن الإنبات والإثمار حتى تعود الابنة المفقودة. ووافق هادز على إعادة برسفونى شريطة ألا تأكل شيئًا أثناء إقامتها تحت الأرض. ولكن لسوء الحظ تناولت برسفونى سبع حبات من ثمرة رومان - وهى إحدى الأنوع المستديرة من طعام الموتى. فحظر تناول طعام الموتى موغل فى القدم. وعن رحلة الإلهة إنانا إلى الجحيم تقول أبيات من بلاد ما بين النهرين[٣٨]:

سيقدمون لك ماءً من النهر

فلا تشربى ماء الموت.

سيعطونك حبوبًا من حقول الموتى

فلا تتناولى تلك الحبوب

وكما حدث فى قصة برسفونى، سارت الأمور فى قصة إنانا، فقد توصل زوجها دوميوزى Dumuzi وأخته جشتينانا Gestinanna إلى حل وسط بأن تقضى إنانا جزءًا من العام فى العالم السفلى وجزءًا آخر فوق الأرض - ولذلك وجد الشتاء.

أما أورفيوس Orpheus، الموسيقى والشاعر، فقد ذهب إلى العالم السفلى بحثًا عن زوجته المتوفاة يوريديسى Eurydice ، وتمكن من عقد مفاوضات ناجحة مع حكام العالم السفلى: فقد فتنهم بأغنياته فوافقوا على أن يستعيد يوريديسى، شريطة ألا ينظر إليها فى طريقهما إلى عالم الأحياء. ولكن فى الطريق خارت عزيمته وخرق وعده، فخفقت يوريديسى عائدة إلى فجوات الظلام. فعليك ألا تأكل طعام الموتى وعليك أيضًا ألا ترتاب فى عطاياهم إليك، وتتفحصها على مقربة من المكان.

إنها رغبة إنسانية عميقة أن نذهب إلى عالم الموتى لنستعيد إلى عالم الأحياء شخصاً رحل إلى هناك، وهى أيضاً أمنية محرمة عزيزة المنال. ولكن بالكتابة نبعث بعض الحياة فيمن رحل. ففى "تسع مقالات دانتية" [نسبة إلى الشاعر الإيطالى دانتى] "Nine Dantestique Essays" [٣٩] يطرح خوخيه لويس بورخيس Jorge Luis Borges، رؤية مثيرة للاهتمام، فيرى أن دانتى إنما كتب "الكوميديا الإلهية" بأجزائها الثلاثة – "الجحيم" و"المطهر والفردوس" – وبنائها المعقد الممتد ليستحضر فى عينيه لمحة من معشوقته بياتريس ويعيدها إلى الحياة فى شعره. فلأنه يكتب عنها، ولهذا السبب وحده تتمكن بياتريس من الوجود مرة أخرى، فى عقل الكاتب والقارئ على حد سواء. وكما يقول بورخيس:

> **لا بد من أن نقتنع بحقيقة لا جدال فيها، حقيقة واحدة بسيطة وهى أن المشهد برمته من نسج خيال دانتى. إننا نراه حقيقياً أما هو فلا يعتبره كذلك. (فالحقيقة بالنسبة له أن بياتريس كانت حية ثم حضر الموت فخطفها منه). فقد دفعه غيابها الأبدى ووحدته، ولربما هوانه أيضاً، إلى أن ينسج المشهد ليتخيل نفسه معها** [٤٠] .

بعد ذلك يعلق بورخيس على "نظرتها العابرة وابتسامتها الخاطفة" و"إشاحة الوجه الأبدية". وكما حدث فى قصة أورفيوس ـ الشاعر الذى لا سلاح له سوى شعره ـ يدخل دانتى عالم الموتى ويسافر عبر الجحيم ويصل إلى الحقول الإلوزيونية Elysian Fields [الجنة فى الأساطير اليونانية القديمة أو ما يضاهيها]، ويعثر على حبيبته ليفقدها مرة أخرى إلى الأبد. وكما انصرفت ديدو عن أنياس ويوريديسى عن أورفيوس انصرفت بياتريس عن دانتى. فلا يهم إن كانت فى الجنة أو كانت سعيدة ـ إنما المهم عنده أنه فقدها. ومع أنه استعادها إلا أنه فقدها ثانية. فقد لا نرى نهاية كتاب الفردوس نهاية سعيدة إلا إذا أمعنا النظر ودققناه.

وإذا أمعنا الفكر وجدنا أن هذه هى الحال مع النهايات السعيدة فى شتى الروايات. يقول توماس وولف Thomas Wolfe إنه ربما لا تمكنك العودة إلى الوطن،

ولكنك تحقق شيئًا منها بالكتابة عنه. ولكنك عندئذ تكون قد وصلت إلى صفحة النهاية. فالكتاب مدينة أخرى، تدخلها ولكن عليك أن ترحل: فمثله مثل العالم السفلى لا يسعك العيش فيه.

يسود الاعتقاد بأن فرجيل أول كاتب يقدم رواية كاملة لما يحدث فى العالم السفلى على مدى اشتغاله بالكتابة. ومن ذلك هذا الابتهال القصير فى الكتاب السادس من "الإنيادة":

أيا أيها الآلهة التى تحكم مملكة الأرواح! أيها الأشباح الصامتة!

أيا أيها العماء، أيا نهر فليجثون! أيا تلك المساحات البكماء الممتدة من الليل المظلم!

هبونى قدرة أحكى بها ما سمعت! لعلنى برضاكم أبوح بما يدور فى أعماق سحيقة من دياجى عالمكم السفلى![٤١]

"هبونى قدرة أحكى بها... لعلنى أبوح.."[٤٢] " تلك هى ابتهالات الكاتب، وربما تظن أنه كان هناك بالفعل. وربما لذلك أيضًا اختار دانتى الشاعر فرجيل ليكون دليله فى "الجحيم": فعندما يزور المرء موقعًا غريبًا يفضل أن يصطحب معه من زار المكان من قبل، وخاصة من يعرف طريق العودة - وهو أمر تعظم أهميته عند القيام برحلة لمشاهدة معالم الجحيم.

فى مجموعته "سوناتات إلى أورفيوس" يجعل ريلكه الرحلة إلى العالم السفلى شرطًا ضروريًا كى يصبح المرء شاعرًا. فالقيام بتلك الرحلة ضرورة لا غناء عنها. وأرفيوس هو نموذج الشاعر المحتذى، وهو من يستطيع الحصول على المعرفة التى يسيطر عليها العالم السفلى ويعود بها إلى عالم الأحياء، ومن ثم يهبنا، نحن القراء، مزايا هذه المعرفة. يقول ريلكه عن الشاعر أورفيوس فى السوناتا السادسة (الجزء الأول): "هل هو من هذا العالم؟ كلا فقد جاءت/ طبيعة نفسه الفياضة من كلا العالمين". وفى السوناتا التاسعة (الجزء الأول) يشرح ذلك فى إسهاب:

عليك أن تكون بين الأشباح،

تعزف على قيثارتك هناك

إذا أردت بصيرة تصنع بها شعراً خالداً.

عليك أن تجلس مع الموتى وتأكل معهم، وتشاركهم طعامهم من أزهار الخشخاش،

إذا أردت ذاكرة

تحفظ بها أرق الألحان...

فلينقسم العالم نصفين

قبل أن تصفو الأصوات وتنزع نحو الخلود[٤٣] .

فهذا الشاعر لم يزر العالم الآخر فحسب، إنما شارك فيه أيضاً. فله طبيعة مزدوجة تمكنه من تناول طعام الموتى ثم العودة منه ليحكى الحكاية.

ذكرتُ آنفاً أنه ساد الاعتقاد بأن فرجيل أول كاتب يقوم بالرحلة إلى العالم السفلى - أى أنه قام بالرحلة الخيالية ليرويها. فهو يروى عن رحلته ويحكى غيرها من القصص التى سمعها تروى هناك، فمن نزلاء الجحيم، وليس المطهر أو الجنة، سمع دانتى أكثر القصص وأفضلها. وكم هى مروعة فكرة أن يكون الجحيم هو المكان الأبدى حيث نتمكن دوماً من الرواية والحكى عن الذات، بينما الجنة هى المقام الذى نتخلى فيه عن الحكى ونتحلى بالحكمة.

والآن أود أن أطرح نموذجاً للكاتب المغامر تحت الأرض الذى سبق النماذج السابقة بزمن طويل. إنه بطل بلاد ما بين النهرين جلجامش. ولكن القصيدة الملحمية التى كان بطلها جلجامش لم تفك شفرتها حتى القرن التاسع عشر، ومن ثم قلما نزعم أن له تأثيراً على فرجيل أو دانتى، فهو إذن بمثابة قضية قياسية اعتمد عليها دودلى يونج فى أطروحته عن العلاقة الأساس بين الحافز نحو الكتابة وتدوين الأشياء و بين الخوف من الموت.

فى الجزء الأول من القصة ينشغل جلجامش - وهو ملك نصف إلهى - بتخليد اسمه إلى الأبد. وكان له صديق يدعى أنكيدوا، وقد أحرز الاثنان معًا مآثر بطولية. ولكنهما أهانا الإلهة عشتار - إلهة الجنس والموت - ومن هنا كان الموت مصير أنكيدو. فكان عليه أن يهبط إلى العالم السفلى القمىء، حيث يأكل الطين ويتغطى بريش طير كريه الرائحة.

انفطر قلب جلجامش على صديقه حزنًا، فهو لن يستعيد أنكيدو مرة أخرى، وامتلأ قلبه خوفًا من الموت. فانطلق يبحث عن سر الحياة الأبدية، عن إنسان لم يمت أبداً. جال فى البرية ووصل إلى قلب جبل مظلم ثم دخل حديقة تحمل أشجارها جواهر عوضًا عن الثمار وأخيراً عبر مياه الموت، وعثر على يوتنبشتايم، الرجل الخالد، الذى حكى له عن قصة الطوفان وأعطاه مفتاح الحياة الأبدية. ولكن جلجامش فقد المفتاح فكان عليه أن يرتد فى طريقه الطويلة عائداً إلى مملكته. وهناك كانت نهاية الرحلة: "فلقد بلغ الحكمة، وانكشف له ما غمض من الأشياء وعرف خفايا الأسرار، وعاد إلينا بحكاية الأيام السابقة على الطوفان. لقد ذهب جلجامش فى رحلة طويلة أضناه فيها التعب ونال منه الجهد، ولكنه عاد لينقش على الحجر القصة كاملة"(٤٤) .

كنتُ أتحدث عن ذلك منذ فترة طويلة فى حفل عشاء مع مجموعة من الكُتاب. وقلت إن "جلجامش أول كاتب عرفته البشرية. فقد أراد أسرار الحياة والموت، فاخترق الجحيم، وعاد، ولكنه لم يفز بالأبدية، فكل ما عاد به قصتان - إحداهما عن رحلته، والأخرى قصة إضافية عن الطوفان. وهكذا فالشىء الوحيد الذى عاد به بالفعل هو القصتان. لقد عاد مكدوداً منهوكًا ثم دوَّن كل شىء على الحجر."

فعلق الكُتاب "حقًا . هذا كل شىء. فأنتِ تذهبين وتحصلين على القصة، وينال منكِ الكد والتعب، ثم تعودين وتدونين كل شىء على الحجر. أو لعله ما يشبه الحجر بعد المسودة السادسة."

وسألتُ "أذهب إلى أين؟"

فقالوا "إلى حيث تكون القصة"

وأين تكون القصة؟ إنها ترقد فى الظلام. ولذلك ساد الاعتقاد بأن الإلهام يأتى فى ومضات. فالانغماس فى الرواية - أى فى خطوات كتابة عمل روائى - سبيل مظلم لا تبصر فيه الطريق أمامك. وهو ما يعرفه الشعراء كذلك؛ فهم أيضًا يسافرون عبر الطرق المظلمة. فبئر الإلهام فجوة تحملك إلى العالم السفلى.

يقول د. إتش لورانس، وهو من أكثر الكُتاب اهتمامًا بعالم الأرواح السفلى، فى قصيدته:

ناولنى الجنطيانا

زهور جنطيانا من بافريا

دعنى أسترشد بالشعلة الزرقاء المتشعبة لتلك الزهرة

بينما أهبط الدرج متكاثف الظلمة

حيث تتقابل الزرقة مع الزرقة فتقتم وتتكاثف

وحيث ذهبت برسفونى .. [٤٥].

ولكن لماذا يرغب الشاعر نفسه فى هبوط ذلك الدرج المظلم؟ إنه لم يجب عن السؤال فى قصيدته، ولكنى أزعم أن ذلك ليس بسبب رغبته فى الموت. فهو إنما يهبط ذلك الدرج لأنه شاعر، وعليه أن ينزل إلى العالم السفلى ليقوم بمهمته. فلابد من أن يشارك فى العالمين، كما قال ريلكه.

يحرس العالم السفلى الأسرار. فهو يطوى خفايا الماضى ويضم كل ما ترغب فى معرفته. إنه يضم كل القصص أو معظمها. وكما تقول الشاعرة جوندولين ماك إيوان: "هناك شىء ما بالأسفل تريده أن يروى"[٤٦]. ووراء الدافع نفسه يسعى السابح بين الموتى المزدانين بالجواهر – مزدوجى الجنس مثل العراف تيريسياس – فى قصيدة أدرينى ريتش "الغوص فى الحطام" **Diving into the Wreck** :

هناك سلم متحرك.

والسلم دائماً هناك...

نعلم سبب وجوده

نحن الذين استخدمناه...

عليه أنزل هابطًا.

أتيت لأتفقد الحطام.

الكلمات مقصدى

الكلمات خرائطى.

أتيتُ لأرى ما حاق من دمار

وما عم من ثروة...

... أتيتُ من أجل:

الحطام وليس قصة عن الحطام

من أجل الشيء نفسه وليس حكاية أسطورية عنه(٤٧)

وكذلك كتبت الشاعرة آن هبرت من مقاطعة كويبك بكندا قصيدة رائعة فى هذا المعنى. القصيدة عنوانها "مقبرة الملوك" The Tomb of Kings وتدور حول طفلة حاملة – فتاة "ولدت والدهشة معها" – تنزل قبراً، عبر متاهة تحت الأرض، حاملة قلبها على كفها فى هيئة صقر أعمى. وهناك وجدت الموتى من الملوك وعرفت حكاياتهم، فسمعت "بعض المآسى المنسوجة حكاياتها فى صبر" والتى تبدو الآن درراً فى عالم الفن. وفى طقس من طقوس الموتى التى يمتصون فيها دماء الأحياء، حاولوا قتلها، ولكن حدث نوع من التبادل؛ فقد دفعت الفتاة الموتى بعيداً عنها وتحررت. وكانت النتيجة أن بدت على قلبها – ذلك الطائر الأعمى – علامات القدرة على الإبصار(٤٨).

حصل الموتى على الدماء. فمن المسلم به أنهم يشعرون بالجوع والعطش، كما ذكرتُ آنفًا. وفى المقابل حصلت الشاعرة على فراسة التنبؤ والقدرة على الاستشفاف واكتمال هويتها كشاعرة. إنه اتفاق قديم.

يتعلم الكُتاب جميعًا من الموتى. فطالما أنك تكتب فأنت تستكشف أعمال من سبقوك من الكُتاب، كما أنك تشعر بأنهم يحاكمونك ويحاسبونك. وأنت لا تتعلم من الكُتاب وحدهم ولكنك تتعلم أيضًا من الأجداد فى شتى صورهم. وحيث يسيطر الموتى على الماضى فهم يسيطرون على القصص وبعض أنماط الحقيقة أيضًا - وهى ما يطلق عليه ويلفريد أوين "الحقيقة غير المروية"[٤٩] فى قصيدة له عن العالم السفلى بعنوان "اللقاء الغريب". ولذلك فإذا عزمت الانغماس فى الحكى فعليك التعامل، عاجلاً أو آجلاً، مع طبقات سابقة من الزمن. فحتى لو كان ذلك الزمن هو الأمس فهو ليس الحاضر. هو ليس الزمن الحاضر الذى تكتب فيه.

يجب أن ينتقل الكُتاب جميعًا من الزمن الحاضر إلى زمن "كان يا ما كان"؛ عليهم الانتقال من هنا إلى هناك؛ يهبطون جميعًا إلى حيث تُحفظ القصص، ويحرصون ألا يأسرهم الماضى ويجمدهم. يسرقون أو يختلسون ، أو يطالبون باسترداد ما لهم، فالأمر يعتمد على زاوية النظر إليه. يحرس الموتى الكنز، ولكنه كنز عديم الجدوى ما لم يعد إلى أرض الأحياء ويُسمح له بدخول الزمن مرة أخرى – أى يدخل عالم الجمهور، عالم القراء، عالم التغير.

ولنواصل لإيضاح ما لم يفصح عنه القول. فنتحدث عن الإلهام أو عن الغشية ورؤى الأحلام أو عن تمائم السحر والابتهالات، فكلها ترتبط بتراث الشعر قديم العهد، ومن هنا نتقدم خطوة للحديث عن دور الشاعر فى التنبؤ والاستشفاف. قد تكون فى هذه العبارة الأخيرة استعارة بالطبع، ولكن إذا كان الأمر كذلك فهى استعارة ذات دلالة محورية للكُتاب على مدى زمن طويل.

إذا تناولنا مثل هذه الموضوعات بشىء من التسرع الناتج عن الدهشة قد يسفر الأمر عن بعض الغموض أو الادعاء المبالغ، ولكنى سأحاول أن أضفى بعض الوجاهة

على وقائع الأحداث بأن أترككم مع كلمات علامة كبير، هو المؤرخ الاجتماعى الإيطالى كرلو جينزبيرج ، من كتابه "النشوة: فك شفرة الاجتماع السرى للساحرات"
Ecstasies:Deciphering the Witches' Sabbath

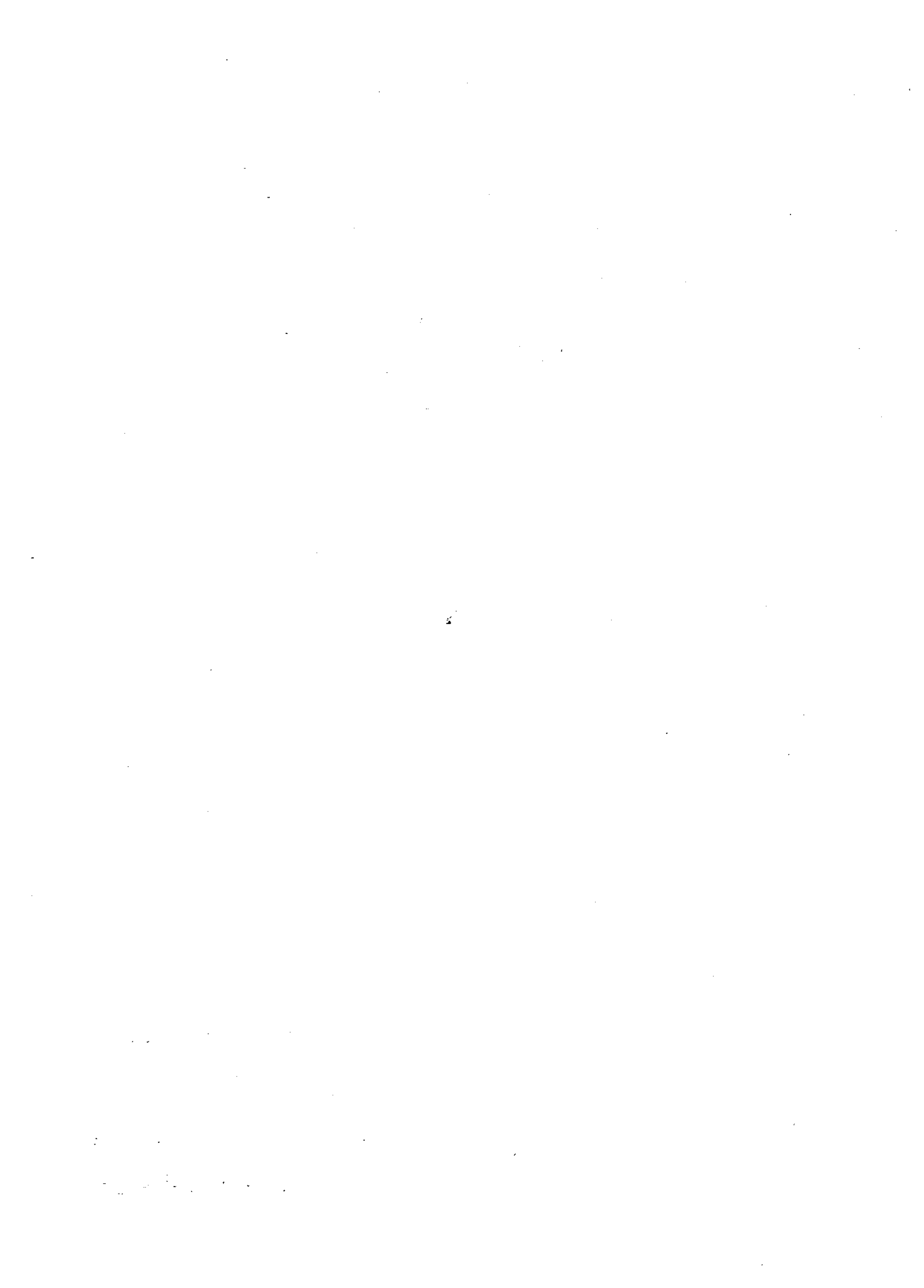
إنه ليقين لا يتطرق إليه شك... أن هناك تشابهًا كبيرًا يربط بين الأساطير التى اندمجت فيما بعد فى اجتماع الساحرات السرى. فجميعها تدور حول تيمة واحدة: الذهاب إلى عالم الموتى والعودة منه. فقد لازمت تلك النواة الأساسية للحكى الإنسانية على مدى آلاف السنين. ولم تتغير تلك البنية الأساسية مع ما قدمته المجتمعات المختلفة، سواء منها ما قام على الصيد أو الرعى أو الزراعة، من إضافات وتنويعات تفوق الحصر. فما علة هذا الاستمرار؟ ربما تكون الإجابة غاية فى البساطة. فأن تحكى يعنى أن تتحدث هنا والآن بسلطة تستمدها من أنك كنت هناك فى ذلك الوقت (حقيقة أو مجازًا). فبالمشاركة فى عالمى الأحياء والموتى، وفى مجالى الرؤية والخفاء، ندرك سمة خاصة من سمات الجنس البشرى. ونحن هنا لم نسع إلى تحليل حكاية واحدة من حكايات كثيرة إنما هدفنا تحليل القالب الأصلى لشتى ما يمكن روايته من حكايات[٥٠] .

وكما يرى أساطين المعرفة فى هذا المجال، فمن السهل أن تذهب إلى هناك، ولكن من الصعب أن تعود، وعندئذ لابد من أن تدون كل شىء على لوح حجرى. وأخيرًا فإذا حالفك الحظ، وإذا تبعك القارئ الحق سينطق الحجر. فهو وحده الذى سيبقى فى العالم ليروى الحكاية.

وسأعطى الكلمة الأخيرة للشاعر أوفيد، الذى أنطق عرافة كوماى، لا لتتحدث عن نفسها، بل ربما لتتحدث عنه أيضًا وعن آمال جميع الكُتّاب ومصائرهم:

ولكن سيترك القدر لى صوتى

وبصوتى سأدرك الشهرة [٥١]



الهوامش

(1) NK. Sandars (trans.), "A Prayer to the Gods at Night," *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia* (London: Penguin, 1971), p. 175.

(2) D. H. Lawrence, "The Ship of Death," Richard Ellmann and Robert O'Clair (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry,* second edition (New York: Norton, 1988), pp. 372-3.

(3) Jay Macpherson, "The Well", *Poems Twice Told: The Boatman and Welcoming Disaster* (Toronto: Oxford University Press, 1981), p. 83.

(4) Al Purdy, "Remains of an Indian Village," *Beyond Remembering: The Collected Poems Al Purdy* (Madeira Park, BC: Harbour Publishing, 2000), p. 53.

(5) Osip Mandelstam, "[Take for joy from the palms of my hand], " *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975), p.67.

(٦) تحمل تلك المسرحية التى تعود إلى القرن السادس عشر اسم بطلها إيفرى مان. وبهذا الاسم يرمز البطل إلى كل الناس أو الشخص العادى. فكلمة everyman فى اللغة الإنجليزية تعنى الشخص العادى فتحمل بذلك دلالة عامة بمعنى أنها تشير إلى كل الناس. ومن ثم فما ينطبق على بطل المسرحية ينطبق على كل الناس. (المترجمة)

(٧) يشير الاسم إلى الصداقة الحميمة التى تحمل معنى الرفقة والمودة، ومن هنا يرمز هذا الاسم إلى معنى الكلمة" fellowship (المترجمة).

(8) Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952).

(9) Dudley Young, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991).

(10) Ann-Marie MacDonald, *Fall on Your Knees* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1996), p.1.

(11) John Irving, *A Widow for One Year* (Toronto: Alfred A. Knoph, 1998), p.6.

(12) Anton Chekhov, Ronald Hingly (ed. and trans.), "Lights," *The Oxford Chekhov Volume IV: Stories 1888-1889* (Oxford University Press, 1980), p. 208.

(13) "The fear o death unsettles me," from Lament for the Makaris' by William Dunbar (c. 1465-1513).

(14) Edel in conversation with Graeme Gibson.

(١٥) للاستزادة فى هذا الموضوع انظر/ى:

Claude Levi-Strauss and Wendy Doniger, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1995).

(١٦) نطق هذه العبارة والد هاملت الذى مات مقتولاً

Wiiliam Shakespeare, *Hamlet*, Act I, Scene v

(17) William Shakespeare, *Richard* III, Act V, Scene iii.

(١٨) فلننظر مثلاً إلى البرتقال الذى يقدمونه فى الصين للموتى.

وكذلك الفطائر المستديرة التى يخبزها المصريون ويوزعونها فى المقابر (المترجمة)

(١٩) انظر/ى:

W.G. Sebald, Michael Hulse (trans.), *Vertigo* (New York: New Directions, 2000), pp. 64-5.

(20) Rainer Maria Rilke, "6 [Is he of this world? No, he gets]', David Young (trans), *Sonnets to Orpheus*, Part I (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987), p.13.

(٢١) انظر/ى على سبيل المثال قطرات الدم الثلاث الناطقة فى

The Brothers Grimm, "The Goose Girl," Padraic Colum (intro.), *The Complete Grimms' Fairy Tales* (New York: Pantheon, 1972), pp. 404-11.

(22) Francis James Child (ed.), "The Twa Sisters," *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover, no copyright date given), vol. I, p. 128.

(23) Brothers Grimm, "The Singing Bone", Padraic Colum (intro.), *The Complete Grimms' Fairy Tales*, pp. 148-50.

(٢٤) "The Streets of Laredo." انظر/ى الأغنية الشعبية مجهولة المصدر:

(25) *Hamlet*, Act V, Scene ii.

(26) *Macbeth*, Act II, Scene iv.

(٢٧) انظر/ى على سبيل المثال:

Elizabeth Bowen, "The Demon Lover", *The Demon Lover and Other Stories* (London: Jonathan Cape, 1945).

(٢٨) انظر/ى:

Louise Gluck, "Pomegrante," *The House on Marshland* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1971, 1975), p. 28.

انظر/ى أيضًا الخمر الحمراء بلون الدم والشكل المستدير لرقائق الكعك فى قربان العشاء الربانى المقدس عند المسيحيين.

(29) Homer, E. V. Rieu (trans.), The Odyssey, Book Book XI, (London: Penguin, 1991), p. 160.

(30) Lieut.-Col. John McCrae, MD, *In Flanders Fields and Other Poems* (Toronto: William Briggs, 1919), pp. 11-12.

(31) C. Day-Lewis (trans.), *The Aeneid of Virgil,* Book VI (New York: Doubleday, Anchor, 1952), p. 133, lines 126-9. (بتصرف من الكاتبة)

(٣٢) وغالبًا ما تطبع عبارة "عملة نقدية من جهنم"على هذه النقود التى تحرق فى طقوس احتفالية خاصة

(٣٣) جاء ذلك فى رواية لإليزابيث مارشال توماس Elizabeth Marshall Thomas عن الصيادين فى عصور ما قبل التاريخ، بعنوان:

(*Reindeer Moon* (New York: Pocket Books, 1991) .

(٣٤) 1 Samuel 28: 15.

(٣٥) انظر/ى: ترتيبات العالم الآخر فى

Ursula K. LeGuin, *A Wizard of Earthsea* (New York: Bantam, 1984).

(٣٦) انظر/ى:

Farley Mowat, *People of the Deer* (Toronto: Bantam, 1984)

وأيضًا:

Carlo Ginzburg, Anne Tedeschi and John Tedeschi (trans.), *The Night Battles: Witchcraft and Agratian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Blatimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).

(٣٧) هوبيت Hobbit هو أحد الكائنات المتشابهة التى ظهرت فى رواية جى آر آر تولكين J R R Tolkien وهى تشبه الإنسان ولكنها أصغر حجمًا كثيرًا وتعيش فى حفر تحت الأرض. تابع تولكين هذه الكائنات فى روايته التالية ملك الحلبة *Lord of the Rings* والتى كتبها أساسًا للأطفال وظهر فيها عدد من الشخصيات السحرية الغريبة مثل الهوبيت والساحر جاندالف Gandalf . (المترجمة).

(38) Inanna's Journey to Hell," *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mespotamia,"* p. 145.

(39) Jorge Luis Borges, Eliot Weinberger (ed., trans.), "Nine Dantesque Essays 1945-1951", *The Total Library: Non Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999), pp. 267-305.

(٤٠) p. 304 المرجع نفسه .

هناك العديد من نماذج الكتاب الذين يستخدمون كتاباتهم لاستعادة شخص مفقود. ومن ذلك ثلاثة كتاب كنديين من العصر الحاضر هم :

Graeme Gibson, *Gentlemen Death* (Toronto: McClelland and Stewart, 1995); Matt Cohen, *Last Seen* (Toronto: Vintage, 1996); RuddyWiebe, "Where is the Voice Coming From?", Robert Weaver and Margaret Atwood (eds.), *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986).

(41) Day-Lewis (trans.), *Aeneid*, Book VI, p. 137, lines 264-8.

(٤٢) انظر/ى تعليق Italo Calvino الذى يقول فيه إن الشامانية Shamanism أحد مهام الكاتب فى Patrick Creagh (trans.), *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

(43) Rilke, "9 [You have to have been among the shades], *Sonnets to Orpheus,* Part I, p. 19.

(44) N. K. Sandars (trans.), *The Epic of Gilgamesh* (London: Penguin, 1960, 1972), p. 177 بتصرف منقول .

(45) D. H. Lawrence, "Bavarian Gentians", *The Norton Anthology of Modern Poetry,* p.372.

(46) Gwendolyn MacEwen, "Dark Pines Under Water," *Gwendolyn MacEwen: The Early Years* (Toronto: Exile Editions, 1993), p. 156.

(47) Adrienne Rich, "Diving into the Wreck," *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973).

(48) Ann Hebert, "The Tomb of the Kings", Frank Scott (trans.), *Dialogue sur La Traduction* (Montreal: Editions HMH, 1970).

(49) Wilfred Owen, Cecil Day-Lewis (ed.), "Strange Meeting", *Collected Poems of Wilfred Owen* (New York: New Directions, 1963).

(50) Carlo Ginzburg, *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath* (New York: Penguin, 1991), p. 307.

(51) Ovid, *Metamorphoses*, Mary Innes (trans.), (London: Penguin, 1955), p. 315.



المراجع

Abe, Kobo. Saunders, E. Dale (trans.), *The Woman in the Dunes* (New York: Vintage, 1964, 1972.

Akhmatova, Anna. Kunitz, Stanley and Hayward, Stanley (trans.), *Poems of Akhmatova* (Boston: Atlantic Monthly Press, 1973).

Atwood, Margaret (ed.), *The New Oxford Book of Canadian Verse in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1982).

Austen, Jane. Tony Tanner (ed.), *Pride and Prejudice* (London: Penguin, 1972).

Baudelaire, Charles. Roy Campbell (trans.), To the Reader, *Flowers of Evil* (Norfolk, USA: New Directions, 1955).

Baum, L. Frank, *The Wizard of Oz* (London: Puffin, 1982).

Benjamin, Walter. Arendt, Hannah (ed.), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" and "The Storyteller", *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969).

Berlin, Isaiah. Hardy, Henry (ed.), *The Roots of Romanticism* (Princeton University Press, 1999).

Birney, Earle, "Yes, Canadians Can Readì But Do They?", Canadian Home Journal, July, 1948.

Borges, Jorge Luis. James E. Irby (trans.), "Borges and I", *Everything and Nothing* (New York: New Directions, 1999).

Weinberger, Eliot (ed.), Allen, Esther (trans.), "Flaubert and His Exemplary Destiny," *The Total Liberary: Non-Fiction 1922-1986* (London: Allenm Lane, Penguin Press, 1999).

Weinberger, Eliot (ed. And trans.), "Nine Dantesque Essays 1945-1951" and Ray Bradbury: the Martian Chronicles," *The Total Library: Non Fiction 1922-1986* (London: Allen Lane, Penguin Press, 1999).

Bowen, Elizabeth, "The Demon Lover," *The Demon Lover and Other Stories* (London: Jonathan Cape, 1945).

Bradbury, Ray, "The Martian," *The Martial Chronicles* (New York: Bantam, 1977).

Fahrenheit 451 (New York: Ballantine Books, 1995).

Brown, E. K. and Baily, J.O. (eds.), *Victorian Poetry* (New York: Ronald Press, 1962).

Brown, E. K. Smith, A. J. M., (ed.), "The Problem of a Canadian Literature," *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).

Bulwer-Lytton, Edward, *Richelieu* (London: Saunders and Otley, 1839).

Bunyan, John. Sharrock, Roger (ed.), *The Pilgrim's Progress* (London: Penguin, 1987).

Burroughs, William S., *The Naked Lunch* (New York: Grove Press, 1992).

Calvino, Italo. Patrick Creagh (trans.), *Six Memos for the Next Millennium* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988).

Canetti, Elias, *The Agony of Flies* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1994).

Wedgwood, C. V. (trans.), *Auto da Fe* (London: Picador, Pan Books, 1978).

Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass* (London: Collins, no copyright date given).

Chaucer, Geoffrey. Robinson, F. N. (ed.), *The Works of Geoffrey Chaucer* (London: Oxford University Press, 1957).

Chekhov, Anton. Hingley, Ronald (ed. And trans.), "Lights", *The Oxford Chekhov Volume IV: Stories 1888-1889* (Oxford University Press, 1980).

Child, Francis James (rd.), *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover, no copyright date given), vol. I.

Cohen, Matt, *Last Seen* (Toronto: Vintage, 1996).

Typing (Toronto: Knopf Canada, 2000).

Coleridge, Samuel Taylor, *The Rime of the Ancient Mariner and Other Poems* (New York: Dover, 1992).

Connolly, Cyril, *Enemies of Promise* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1961).

Davies, Robertson, *The Merry Heart: Robertson Davies Selections 1980-1995* (Toronto: McClelland and Srewart, 1996).

Day-Lewis, C. (trans.), *The Aeneid of Virgil* (New York: Doibleday, Anchor, 1952).

De Lillo, Don, *Mao* II (New York: Penguin, 1991).

Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1998).

Dickenson, Emily. Johnson, Thomas H. (ed.), *The Complete Poems of Emily Dickenson* (Boston: Little, Brown 1960).

Dinsen, Isak, "Tempests", *Anecdotes of Destiny* (London: Penguin, 1958).

"A Consolatory Tale" and "The Young Man With the Carnation," *Winter's Tales* (New York: Vintage, 1993)

.Doctorow, E. L., *City of God* (New York: Random House, 2000).

Duras, Marguerite. Polizzotti, Mark (trans.), *Writing* (Cambridge, MA: Liumen Editions, 1993).

Eliot, George, *Daniel Deronda* (Oxford University Press, 1988).

Ellmann, Richard and O'Clair, Roboert (eds.), *The Norton Anthology of Modern Poetry,* Second Edition (New York: Norton, 1988).

Emerson, Ralph Waldo. Cook, Reginald L. (ed.), "The Rhodora", *Ralph Waldo Emerson: Selected Prose and Poetry* (New York: Rineheart, 1950).

Fielding, Henry, *Tom Jones* (New York: Signet, Penguin, 1963, 1979).

Gallant, Mavis, Preface and "A Painful Affair," *The Selected Short Stories of Mavis Gallant* (Toronto: McClelland and Stewart, 1996).

Gautier, Theophile, Preface, *Mademoiselle de Maupin* (New York: Modern Library, 1920).

Gay, Peter, *The Pleasure Wars* (New York: Norton, 1998).

Gibson, Graeme, *Gentlemen Death* (Toronto: McClelland and Stewart, 1995).

Ginzburg, Carlo. Rosenthal, Raymond (trans.), *Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath* (New York: Penguin, 1991).

Tedeschi, Anne and Tedeschi, John (trans.), *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1992).

Gissing, George. Taylor, D. J. (ed.), *New Crub Street* (London: Everyman,1997).

Glendinning, Victoria, *Edith Sitwell* (London: Phoenix, 1981).

Gluck, Louise, *The House on Marshland* (Hopewell, NJ: Ecco Press, 1975).

Gordimer, Nadine, Introduction, *Selected Stories* (London: Bloomsbury, 2000).

Graves, Robert, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (London: Faber and Faber, 1952).

Greene, Graham, *The End of the Affair* (New York: Penguin, 1999).

Greer, Germaine, *Slip-Shod Sibyls: Recognition, Rejection and the Woman Poet* (London: Penguin, 1995).

Grimm, Brithers. Padraic Colum (intro.), The Robber Bridegroom," "The Goose Girl," and the Singing Bone," *The Complete Grimms' Fairy Tales* (New York: Pantheon, 1972).

Harvey, William Fryer, *The Beast with Five Fingers* (New York: Dutton, 1947).

Hebert, Anne. Scott, Frank (trans.), "The Tomb of Kings," *Dialoogue sur la Traduction* (Montreal: Editions HMH, 1970).

Hewlett, Maurice, *The Forest Lovers* (London, Macmillan, 1899).

The Holy Bible

Homer. Rieu, E. V. (trans.), *The Odyssey* (London: Penguin, 1991).

Hrabal, Bohumile. Michael Henry Heim (trans.), *Too Loud a Solitude* (London: Abacus, !990).

Hunt, Leigh. Jesson-Dibley, David (ed.), *Selected Writings* (Manchester: Fyfield Books, 1990).

Hyde, Lewis, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property* (New York: Vintage, Random House, 1983).

IL Postino. Written by Troisi, Massimo et al., directed by Radford, Michael. Miramax Home Entertainment, 1995.

Ingelow, Jean, *Mopsa the Fairy* (London: J.M. Dent, no copyright date given).

Irving, John, *A Widow for One Year* (Toronto: Alfred A. Knopf, 1998).

James, Henry, "The Death of the Lion," and "The Lesson of the Master", *The Lesson of the Master and Other Stories* (London: John Lehmann, 1948).

"The Author of *Beltraffiio," In the Cage and Other Tales* (London: Rupert Hart Davis, 1958).

The Sacred Fount (New York: New Directions, 1995).

Joyce, James, *A Portrait of the Artist As a Young Man* (New York: Penguin, 1993).

Kafka, Franz. Pasley, Malcolm (ed. And trans.), "A Fasting-Artist" and "In the Penal Colony," *The Transformation and Other Stories* (London: Penguin, 1992).

Keats, John. Bush, Douglas (ed.), *Selected Poems and Letters* (Cambridge, MA: Riverside Press, 1959).

King, Stephen, *Misery* (New York: Viking, Penguin, 1987).

Klein, A. M., *The Rocking Chair and Other Poems* (Toronto: Ryerson Press, 1966).

Lawrence, *D. H., Look We Have Come Through!* (New York: B. W. Huebsc, 1920).

Lawrence, D. H. Alberto Manguel (ed.), "The Rocking -Horse Winner," Black Water: *The Anthology of Fantastic Literature* (Toronto: Lester and Orpen Dennys, 1983).

Layton, Irving, Foreword, *A Red Carpet for the Sun* (Toronto: McClelland and Stewart, 1959).

Le Carre, John, *Smiley's People* (New York: Bantam, 1974).

LeGuin, Ursula K., *A Wizard of Earthsea* (New York: Bantam, 1984).

The Telling (New York: Harcourt, 2000).

Leonard, Elmore, *Get Shorty* (New York: Delta, Dell, 1990).

Leroux, Gaston, *The Phantom of the Opera* (New York: HarperCollins, 1988).

Levi, Primo, *The Periodic Table* (New York: Schocken Books, 1984).

Rosenthal, Raymond (trans.), *The Drowned and the Saved* (London: Abacus, 1999).

Levi-Strauss, Claude and Doniger, Wendy, *Myth and Meaning* (New York: Schocken Books, 1995).

MacDonald, Ann-Marie, *Fall on Your Knees* (Toronto: Exile Editions, 1993).

MacEwen, Gwendolyn, *Julian the Magician* (Toronto: Macmillan, 1963).

The Rising Fire (Toronto: Contact Editions, 1963).

Breakfast for Barbarians (Toronto: Ryerson Press, 1966).

Gwendolyn MacEwen: The Early Years (Toronto: Exile Editions, 1993).

Atwood, Margaret and Callaghan, Barry (eds.), Introduction by Rosemary Sullivan, *The Poetry of Gwendolyn MacEwen: The Later Years* (Toronto: Exile Editions, 1994).

MacLeish, Archibald, *Collected Poems 1917-1982* (Boston: Houghton Mifflin, 1985).

Macpherson, Jay, *Poems Twice Told: The Boatman and Welcoming Diaster* (Toronto: Oxford University Press, 1981).

MacEwan, Ian, "Reflection of a Kept Ape," *In Between the Sheets* (London: Jonathan Cape, 1978).

McRobbie, Kenneth, *Eyes Without A Face* (Toronto: Gallery Editions, 1960).

Malleus Maleficarum of Hexenhammer (1484).M

Mandelstam, Osip, *Selected Poems* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1975).

Mann, Klaus, *Mephisto* (Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980).

Michaels, Anne, *Miner's Pond, The Weight of Oranges, Skin Divers* (London: Bloomsbury, 2000).

Milton, John, *Paradise Lost* (London: Hamish Hamilton, 1957).

Mitford, Nancy, *Voltaire in Love* (London: Hamish Hamilton, 1957).

Moore, Brian, *An Answer from Limbo* (Boston: Atlantic, Little, Brown, 1992).

Mowat, Farley, *People of the Deer* (Toronto: Bantam, 1984).

Munto, Alice, "Material", *Something I've Been Meaning to Tell You* (Toronto: McGraw Hill Ryerson, 1974).

Who Do You Think You Are? (Agincourt, ONT.: Signet, 1978).

"Cortes Island," *The Love of a Good Woman* (Toronto: Penguin, 1999).

Ondaatje, Michael, *Anil's Ghost* (Toronto: McClelland and Stewart, 2000).

Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1949).

"Why I Write," *The Penguin Essays of George Orwell* (London: Penguin, 1968).

Ovid. Innes, Mary (trans.) *Metamorphoses* (London: Penguin, 1955).

Owen, Wilfred. Day-Lewis, Cecil (ed.), *Collected Poems of Wilfred Owen* (New York: New Directions, 1963).

Petiska, Eduard and Svabova, Jana (trans.), *Golem* (Prague: Martin, 1991).

Plath, Sylvia, *The Collected Poems* (New York: Harper and Row, 1981).

Poe, Edgar Allan, "The Purloined Letter," *Selected Writings of Edgar Allan Poe* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956).

Purdy, Al, *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy* (Maderia Park, BC: Harbour Publishing, 2000).

Pushkin, Alexander. Yarmolinsky, Avraham (ed.), *The Poems, Prose and Plays of Alexander Pushkin* (New York: The Modern Library, 1936).

Reaney, James. A. J. M. Smith (ed.), "The Canadian Poet's Predicament," *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse* (Toronto: McClelland and Stewart, 1962).

Atwood, Margaret and Weaver, Robert (eds.), "The Bully", The Oxford Book of *Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1986).

Rich, Adrienne, *Diving into the Wreck* (New York: Norton, 1973).

Rilke, Rainer Maria. Young, David (trans.), *Sonnets to Orpheus* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1987).

Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac* (New York: Bantam, 1954).

Sandars, N. K. (trans.), *Poems of Heaven and Hell from Ancient Mesopotamia* (London: Penguin, 1972).

The Epic of Gilgamesh (London: Penguin, 1972).

Sebald, W. G. Hulse, Michael (trans.), *Vertigo* (New York: New Directions, 2000).

Shakespeare, William. Greenblatt, Stephen (ed.), *King Richard III, The Complete Works of William Shakespeare* (New York: Norton, 1997).

Macbeth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

The Tempest, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

King Henry the Fifth, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

Hamlet, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

King Lear, The Complete Works of William Shakespeare (New York: Norton, 1997).

Shelley, Percy Bysshe. Reiman, Donald H. and Powers, Sharon B. (eds.), *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism* (New York: Norton, 1977).

Shilds, Carol, Swann: *A Mystery* (Toronto: Stoddart, 1987).

Smith, A. J. M. (ed.), *The Book of Canadian Poetry: A Critical and Historical Anthology* (Toronto: W. J. Gage, 1957).

Soderberg, Hjalmar. Austin, Paul Britten (trans.), *Doctor Glas* (London: Tandem, 1963).

Stein, Gertrude, *Four Saints in Three Acts, Gertrude Stein: Writings* 1903-1932 (New York: Library of America, 1998).

Tertz, Abram, "The Icicle," *The Icicle and Other Stories* (London: Collins and Harvill, 1963).

Thackeray, W. M., *Vanity Fair* (London: J. M. Dent and Sons, 1957).

Thomas, Elizabeth Marshall, *Reindeer Moon* (New York: Pocket Books, 1991).

Tierney, Patrick, *The Highest Altar* (New York: Viking, 1989).

Tymms, Ralph, *Doubles in Literary Psychology* (Oxford: Bowes and Bowes, 1949).

Villon, Francois. Kinnell, Galway (ed.), *The Poems of Francois Villon* (Boston: Houghton Mifflin, 1965, 1977).

Von Chiamisso, Adelbert, *Peter Schlemihl* (London: Camden House, 1993).

Weaver, Robert and Toye, William (eds.), *The Oxford Anthology of Canadian Literature* (Toronto: Oxford University Press Canada, 1973).

Welry, Eudora; "The Petrified Man," *Selected Stories of Eudora Welty* (New York: The Modern Library, 1936, (1943).

Wiebe, Rudy. Atwood, Margaret and Weaver, Robert (eds.), "Where is the Voice Coming From?," *The Oxford Book of Canadian Short Stories in English* (Toronto: Oxford University Press, 1986).

Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (Ware, Herdfordshire: WordsWorth Editions, 1992).

Wilson, Milton. Smith, A. J. M. (ed.), "Other Canadians and After," *Masks of Fiction: Canadian Critics on Canadian Prose* (Toronto: McClelland and Stewart, 1961).

Woods, George Benjamin and Buckley, Jerome Hamilton (eds.), *Poetry of the Victorian Period* (Chicago: Scott, Foresman, 1955).

Wordsworth, William. Gill, Stephen and Wu, Duncan (eds.), *William Wordsworth: Selected Poetry* (Oxford University Press, 1998).

Yeats, William Butler, *The Collected Poems of W. B. Yeats: Last Poems* (London: Macmillian, 1961).

Young, Dudley, *Origins of the Sacred: The Ecstasies of Love and War* (New York: St. Martin's Press, 1991).

المؤلفة فى سطور :

مارجريت أتوود :

- ولدت فى 18 نوفمبر 1939 فى مدينة أتوا بكندا
- حصلت على ليسانس آداب قسم اللغة الإنجليزية من جامعة تورنتو عام 1961
- حصلت على درجة الماجستير فى الأدب الإنجليزى من جامعة هارفارد عام 1962
- عملت بتدريس الكتابة الإبداعية فى جامعات كولومبيا البريطانية وكونكورديا فى مونتريال وألبيرتا وجامعتى يورك وتورنتو فى تورنتو وغيرها . كما عملت فى مجالات الرسوم المتحركة والتليفزيون والمسرح والفنون البصرية.
- بدأت تمارس الكتابة الإبداعية منذ كانت فى السادسة عشرة. وصلت أعمالها منذ بدأت النشر عام 1961 إلى أكثر من ثلاثين كتاباً تتنوع بين الشعر والرواية ومجموعات القصص القصيرة، بالإضافة إلى إسهاماتها فى الكتابة للأطفال.
- ترجم كثير من أعمالها إلى أكثر من 35 لغة عالمية، كما أدرجت ضمن مناهج تدريس الأدب فى المدارس والجامعات، وأصبحت مادة للحوارات الأدبية والمراجعات النقدية وأبحاث التخرج فى أقسام الأدب حول العالم.
- حصلت على العديد من الجوائز الأدبية العالمية أهمها جائزة بوكر الأدبية عام 2000 عن روايتها "القاتل الأعمى" *The Blind Assassin* .

• من أهم أعمالها الروائية:

* "امرأة للأكل" *The Edible Woman* (1969) .

* "معاودة الظهور" *Surfacing* (1972) .

* "السيدة أوراكل" *Lady Oracle* (1976) .
* "الحياة قبل الرجل" *Life before Man* (1979) .
* "حكاية خادمة" *The Handmaid's Tale*(1985) .
* "عين القطة" *Cat's Eye* (1988) .
* "العروس اللصة" *The Robber Bride* (1993) .
* "أليأس جراس" *Alias Grace* (1996) .
* "القاتل الأعمى" *The Blind Assassin* (2000) وفازت بجائزة بوكر للعام نفسه .

• من أهم أعمالها فى الشعر:

* "توأم برسفونى" *Double Persphone* (1961) .
* "اللعبة الدائرية" *The Circle Game* (1966) ونالت عنها جائزة Governor-General Award الكندية للشعر فى العام نفسه .
* "حيوانات هذه المدينة" *The Animals in that Country* (1968) .

المترجمة فى سطور

عزة مازن :

- من مواليد القاهرة
- تخرجت فى كلية الآداب، قسم اللغة الإنجليزية، جامعة عين شمس (1983) .
- حصلت على دبلوم الترجمة الإنجليزية من قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة (1987) .
- حصلت على ماجستير الترجمة والأدب المقارن من قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة (1995) .
- حصلت على دكتوراه الأدب الإنجليزى من قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب جامعة عين شمس (2001) .
- كاتبة صحفية ورئيسة قسم الترجمة بمجلة الإذاعة والتليفزيون
- مدرسة أدب إنجليزى وترجمة بكلية اللغات والترجمة ، جامعة العلوم الحديثة والآداب (MSA) .
- لها بعض المقالات الأدبية النقدية المنشورة بمجلة الهلال الثقافية الشهرية ومجلة الإذاعة والتليفزيون .
- لها بعض القصص القصيرة المترجمة المنشورة فى مجلات "سطور" و"شموع" و"الإذاعة والتليفزيون" وفى جريدتى الحياة اللندنية والأهرام ويكلى .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

مفاوضات مع الموتى

تأملات كاتب حول الكتابة

لا يستمد هذا الكتاب قيمته من أهمية موضوعه فحسب، ولكن أيضًا من مكانة مؤلفته وقيمتها على الساحة الأدبية في العالم. إنه - كما تقول مؤلفته - كتاب عن الكتابة- مع أنه ليس عن كيفية الكتابة. وهو أيضًا ليس عن كتابة شخص بعينه أو عصر محدد أو بلد دون آخر. إنه عن الموقف الذي يجد الكاتب نفسه فيه، أو الموقف الذي تجد الكاتبة نفسها فيه. والذي قلما يختلف من كاتب إلى آخر. يناقش الكتاب ماهية الكتابة، وهل هي نشاط إنساني؟ أم أنها تكليف إلهي؟ أم هي مهنة؟ أم عمل مضجر نؤديه من أجل المال؟! أو لعلها فن!. ولماذا يشعر كثير من الناس أنهم مجبرون على أدائها؟ وكيف تختلف الكتابة عن الرسم مثلا أو التأليف الموسيقي أو الغناء أو الرقص أو التمثيل؟ وكيف ينظر من يقومون بذلك العمل إلى أنفسهم ونشاطهم من حيث العلاقة معها؟... أسئلة كثيرة تطرحها المؤلفة وتحاول الإجابة عنها.

تصميم الغلاف: عمرو الكفراوي